А. Е. Махов

MUSICA LITERARIA

ИДЕЯ СЛОВЕСНОЙ МУЗЫКИ В ЕВРОПЕЙСКОЙ ПОЭТИКЕ

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ НАУКАМ

ЦЕНТР ГУМАНИТАРНЫХ
НАУЧНО-ИНФОРМАЦИОННЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

INTRADA
МОСКВА
MMV

RUSSIAN ACADEMY
OF SCIENCES

INSTITUTE OF SCIENTIFIC
INFORMATION IN SOCIAL SCIENCES

A. E. Makhov

MUSICA LITERARIA

The Idea of Verbal Music in the European Poetics

РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ НАУКАМ

А. Е. Махов

MUSICA LITERARIA

Идея словесной музыки в европейской поэтике

МАХОВ Александр Евгеньевич. MUSICA LITERARIA: ИДЕЯ СЛОВЕСНОЙ МУЗЫКИ В ЕВРОПЕЙСКОЙ ПОЭТИКЕ. — Москва: Intrada, 2005. — 224 с. (ИНИОН РАН. Центр гуманитарных научно-информационных исследований).

Редактор
О. Л. Львова

Художник
Л. Е. Каирский

В оформлении использованы:
Картина Ханса Бальдунга «Женщина с кошкой (Аллегория музыки?)». 1529. Старая Пинакотека, Мюнхен.
«Музицирующий ангел». Из росписей хоров Кёльнского собора. 1320-е — 1340-е гг.

В книге очерчена история идеи словесной музыки, охватывающая два тысячелетия. В центре внимания автора — присущее словесному искусству стремление стать «другой музыкой», выработать собственными средствами свою, словесную музыкальность. Идея особой «музыки слова», зародившаяся в античности, существовала достаточно автономно, вне прямой зависимости от музыки как таковой, и отличалась изменчивостью, будучи понимаема каждой новой эпохой по-своему. В книге рассмотрены специфические интерпретации словесной музыкальности, характерные для поэтики античности, Средневековья, Ренессанса, барокко, романтизма, символизма. Прослежено применение в поэтологических текстах таких музыкальных терминов, как гармония, мелодия, полифония и др.

ISBN 5-87604-067-3

© Махов А. Е., текст, 2005.
© «Intrada», верстка, макет, указатель, 2005.

Эта книга не принадлежит к числу многочисленных работ на тему «слово и музыка». Автор не прослеживает влияние музыки на словесность, не проводит между ними рискованных аналогий, не пытается выявить черты их сходства и несходства.

О музыке в книге почти ничего не говорится. Ее тема — музыкальное, но не музыка: разграничение этих понятий имеет здесь принципиальную важность. Автор исходит из посылки, что музыка едва ли могла оказывать прямое, непосредственное влияние на словесность. Это влияние, как правило, было глубоко опосредованным: между музыкой и словом лежит огромная область музыкального (вернее, на наш взгляд, называть его «трансмузыкальным», что мы будем делать далее, в тексте книги), которая и находилась в постоянном интенсивном взаимодействии со словесным искусством.

Образ словесной музыки рождался внутри этой области. Однако и само (транс)музыкальное — словесно: оно представляет собой комплекс идей и представлений о музыке, который распылен по огромному массиву текстов, включающему как музыкально-теоретические трактаты, так и богословские, философские, эстетические, поэтологические труды, прозу и стихи, письма, дневниковые записи (так, в эпоху романтизма основная работа по конструированию нового образа словесной музыки шла, на наш взгляд, в дневнике Жозефа Жубера и во фрагментах Новалиса). Эти идеи и представления нередко были оторваны от музыкальной практики, а порой имели откровенно «фиктивный» характер (правда, слово «фикция» мы используем в особом, далеко не негативном смысле, которой прояснится ниже).

Музыкальное, с одной стороны, космично, а с другой, — субъективно: музыкален космос, но музыкальна и

человеческая душа. Эти два основных вектора (один ведет вовне, в космос; другой — внутрь, в глубину души), определяющие циркуляцию музыкальных идей в культуре, обозначены уже в знаменитом музыкальном трактате Боэция — musica mundana и musica humana. Соответственно и словесная музыка понимается либо как отражение внешнего космического порядка, либо как выражение внутренней, «душевной» музыки.

Структура книги ориентирована на эту фундаментальную двойственность музыкального. Однако, хотя изложение в ней построено не по хронологическому принципу, эволюционный момент для нас крайне важен: автор ставил своей целью показать, что образ словесной музыки за два тысячелетия своего существования в европейском воображении не раз претерпевал самые радикальные изменения.

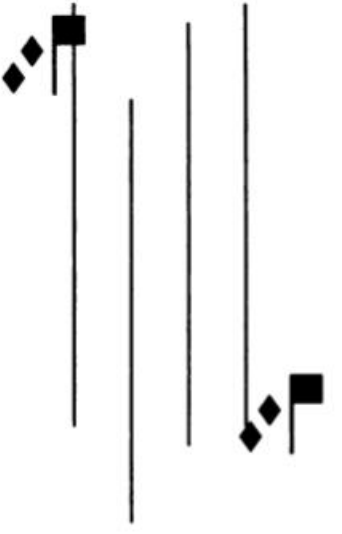
В двух экскурсах, завершающих книгу, лишь затрагиваются на частных примерах вопросы, которые, конечно же, заслуживают более подробного анализа. Тема первого экскурса — функция слова в вокальной музыке; мы рассматриваем здесь неоднократно возникавшую в европейской культуре идею о неизбежной подчиненности слова музыке и пытаемся определить, насколько эта идея правомерна. Тема второго экскурса — словесное толкование музыки, возможности такого толкования и его пути, нередко расходящиеся, — что и показано на примере двух словесных интерпретаций последней сонаты Бетховена.

* *
*

В конечном итоге, книга рассказывает о влечении слова к музыке, о его неисполнимом желании стать музыкой. Это желание, никогда не осуществлявшееся в полной мере (если бы слово в самом деле «вернулось в музыку»,

поэт остался бы без дела), все же вело слово по новым для него путям и приводило — не к музыке, но к неким подобиям музыки, новым и все время иным: слово не превращалось в музыку как в нечто «другое», но обнаруживало в себе собственную музыку, отличную от музыки в точном смысле слова. Эту музыку старинные теоретики (Абсалон из Шпрингирсбаха, Эсташ Дешан) удачно назвали «другой музыкой» — alia musica, l'autre musique.

ГЛАВА I



РОЖДЕНИЕ СЛОВЕСНОЙ МУЗЫКИ ИЗ ОБЛАСТИ ТРАНСМУЗЫКАЛЬНОГО

Словесная музыка — реальность или фикция?

Среди чужих слов, которые для науки о литературе стали почти или совсем своими, найдется немало музыкальных терминов. Литературовед рассуждает о мелодике, полифонии, сонатной форме, словесной фуге, оркестровке, о музыкальности поэзии или прозы так уверенно, словно эти слова для него — не метафоры, словно они являются его собственностью, принадлежат ему по праву[1]. Легкость обращения с чужой терминологией обусловлена убеждением, что слово обладает некой собственной музыкой, что есть особая музыка слова, нетождественная музыке как таковой.

Это убеждение имеет глубокие исторические корни. Оно появилось сразу же, как только стал уходить в прошлое синкретизм античной μουσική с ее единством «слова, гармонии и ритма»[2], как только началось осознание прин-

---

[1] Примеры применения музыкальных терминов в литературоведческих текстах см. в книге *Petri H.* Literatur und Musik. Form- und Strukturparalellen. Göttingen, 1964.

[2] Согласно платоновскому определению «мелоса» (т. е., в данном случае, музыки — «Государство», III, 398d), которое иногда отзывается и у средневековых авторов. Так, Исидор Севильский в «Дифференциях» пишет о музыке:

ципиального различия между музыкой и словом. Утраченное единство сменилось отношением аналогии; разделившись, музыка и слово тут же устремились друг к другу, наталкиваясь, однако, на раз и навсегда возникшую «недоступную черту». Обретя свои автономные миры, музыка и слово оказались по разные стороны этой черты, что не мешало, однако, музыке в те или иные моменты своей истории тяготиться собой и стремиться стать словом, а слову — желать превратиться в музыку.

Начальное для нашей темы событие (в исторической перспективе, разумеется, представлявшее собой длительный процесс) — событие разделения музыки и слова и, одновременно, их устремления друг другу, — отражено в трактате «О расположении слов» Дионисия Галикарнасского (I в. до н. э.). С одной стороны, Дионисий чрезвычайно чуток к проявлениям зарождающейся автономии музыки (в ней иногда «слова подчиняются мелодии, а не мелодия — словам»): он, возможно, первым заметил, что музыка может вступать в конфликт со словом, описав противоречие между мелодией и организацией ударений в хоре из «Ореста» Еврипида (распределение тяжелых, острых и облегченных ударений в словах противоречит распределению высот тона в музыке, сопровождающей текст). Дионисий ставит целью показать «различие между музыкой и речью», правда, он истолковывает это различие как чисто количественное (музыка использует множество интервалов, а речь лишь один — близкий квинте).

С другой стороны, Дионисий продолжает писать о речи в музыкальных категориях: он говорит о «мелодии»

«Она состоит из трех родов, т. е. из звука, слов и метров» («Haec constat ex tribus modis, id est sono, verbis et numeris» — *Isidorus Hispalensis*. Differentiae, Lib. II, XXXIX, 150 // Patrologiae cursus completus. Series latina. Далее — PL. Vol. 83. Col. 94).

(μέλος) как одном из элементов «приятной и красивой речи». Однако это уже не музыкальная мелодия в собственном смысле — и не только потому, что она «измеряется лишь одним интервалом». Дионисий отчетливо осознает различие между мелодией речи и поющейся мелодией и даже предлагает закрепить это различие терминологически: «Если мелодия голоса — не поющего голоса, но простого, — доставляет удовольствие слуху, ее следует назвать певучей, мелодичной (εὐμελὲς), но не мелодией (ἐμμελές)»[3].

Мы видим у Дионисия, как «мелодичное», возможно, впервые отделяется от музыки, становясь неким качеством слова. Речь уже не слита воедино с мелодией, но обладает мелодичностью как собственным, особым свойством. Итак, если «искусство публичной речи» у Дионисия — «разновидность музыкальной науки, отличающейся от вокальной и инструментальной музыки в степени, а не в роде»[4], если речь у него — музыка, то это все-таки уже «другая музыка»: это то ли музыка, осознавшая возможность своего инобытия в слове, то ли слово, осознавшее свою музыкальность как нечто отличное от музыки. Так возникает представление о том, что словесное произведение, уже отделившее себя от музыки, может обладать некими качествами музыки, «музыкальностью».

---

[3] *Дионисий Галикарнасский*. О расположении слов. XI // *Dionysius of Halicarnassus*. Critical Essays / Ed. St. Usher. Cambridge (Mass.), 1985. Vol. 2. P. 70-83. Рус. перев. М. Л. Гаспарова см. в кн.: Античные риторики. М., 1978.

[4] *Дионисий Галикарнасский*. О расположении слов, гл. XI. Cit. ed. P. 76-77.

Это представление кажется вполне очевидным[5]. Но в чем, собственно, состоит музыкальность слова? Заключена ли она в соразмерности и пропорциональности, свойственной музыке как «науке о числах» (определение, ставшее общим местом средневековых трактатов), — или, напротив, в бесструктурной текучести, увиденной в музыке романтиками, а вслед за ними — А. Ф. Лосевым («чистое музыкальное бытие» есть «предельная бесформенность и хаотичность»[6])? Следует ли считать музыкальным то словесное произведение, которое обладает лишь «неким согласием звуков, услаждающим слух» (Дж. Патнем[7]), — или, быть может, то, в котором, как в музыке по Шопенгауэру, непосредственно выражена сущность вещей, «мировая воля»? Быть может, музыка слова — это уход в область чистой игры форм, если, конечно, прав Эдуард Ганслик, считавший, что «формы, движущиеся в звучании», и есть единственное содержание музыки?[8] А может быть, музыкальное — это момент содержания, а не формы, если музыка в самом деле — аналог «внутренних

---

5 Среди немногих оппонентов идеи музыки слова — Сёрен Кьеркегор: музыка выражает «непосредственное», слово же связано с рефлексией, которая убивает все непосредственное, — вот почему «в слове невозможно выразить музыкальное» (*Kierkegaard S.* Entweder/Oder / Übersetzt von W. Pfleiderer und Ch. Schrempf. Jena, o. J. Bd 1. S. 63).

6 *Лосев А. Ф.* Музыка как предмет логики (1927; 1, 2, 3) // *Лосев А. Ф.* Из ранних произведений. М., 1990. С. 209.

7 *Puttenham G.* The arte of English poesie. L., 1589 (repr. Kent, 1970). P. 79.

8 *Hanslick E.* Vom Musikalisch-Schönen. Leipzig, 1854 (repr. Darmstadt, 1965). S. 32.

движений души» (Ф. Шиллер[9]), или же «растворение нашего сознания в восприятии вечного» (К. Зольгер[10]), или же выражение «субъективного единства опыта» (Сьюзен Лангер[11])?

Так что же имеют в виду, когда в словесном произведении в очередной раз находят музыку как нечто само собой разумеющееся, не требующее объяснений и оговорок? Ведь представление о музыкальном, взятое в своем историческом развитии, распадается на множество различных толкований. Но если идея словесной музыки при историческом рассмотрении также распадается на весьма различные, а порой и противоречащие друг другу интерпретации (что мы и покажем ниже), то как тогда объяснить магию очевидности, хотя бы и мнимой, которой эта идея обладает?

Приходится признать, что эта магия не в последнюю очередь обусловлена туманностью самой идеи; «наименее определенные слова наиболее понятны», — заметил французский романтик Жозеф Жубер о восклицании «Это прекрасно!»[12]. Идея словесной музыки точно так же, как и восклицание, обладает интуитивной понятностью, которая, однако, решительно не поддается выражению на рационально-логическом уровне. Парадокс «понятной неопределенности», свойственной представлению о словесной музыке, объясняется, на наш взгляд, особенностями ее эволюции. На протяжении своего существования музыка

---

9 *Schiller F.* Über Matthissons Gedichte // Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd 22. Weimar, 1958. S. 272.

10 *Solger K. W. F.* Vorlesungen über Ästhetik. Darmstadt, 1969. S. 341.

11 *Langer K. S.* Feeling and form: A theory of art developed from Philosophy in a New Key. N. Y., 1953. P. 126.

12 *Joubert J.* Carnets. P., 1938. Vol. 1. P. 392.

слова не раз претерпевала поразительные метаморфозы, — однако ее изменчивость всякий раз скрывалась за относительной простотой и единообразием конечного вывода: поэзия — в своем роде музыка, поэт — в своем роде музыкант. Не будет преувеличением сказать, что с этими утверждениями согласились бы и Дионисий Галикарнасский, и Эсташ Дешан, и Новалис, и Малларме, — однако на самом деле все они поняли бы их по-разному.

* *
*

Музыка слова — вторичное, отраженное представление. Оно опосредовано не историей музыки как таковой, но скорее историей идей о музыке. Чтобы словесное могло быть понято как музыкальное, сама музыка также уже должна быть «понята», осмыслена, истолкована — иначе говоря, собственно музыка уже должна исчезнуть, раствориться в понимании и словесном истолковании ее сущности. Однако идеи о музыке не только исторически изменчивы, но и не зависят напрямую от истории собственно музыки, образуя свою, достаточно автономную область культуры. Пифагорейское учение о музыке сфер, «музыка христианской души», о которой писали средневековые экзегеты, «музыка природы» сентиментализма и романтизма — словесные фикции, не имеющие никакого отношения к современной им музыке и порой с откровенной иронией встречаемые музыкантами-профессионалами[13].

---

[13] Так, практик Аристоксен считал спекуляции пифагорейцев «нелепыми». См. об этом: *Цыпин В. Г.* Аристоксен: Начало науки о музыке. М., 1998. С. 180. Характерный пример иронического отношения профессионала к романтической философии музыки — издевки музыкально образованного критика (Пьера-Луи Женгене) над пассажем из

Особо выразительный пример расхождения между музыкой и идеями о музыке дает нам рубеж XVIII-XIX веков, когда в словесной культуре романтизма — от поэтических и философских текстов до дневников и писем — широчайшее распространение получила метафора музыки как неструктурированного, неуловимо-изменчивого потока, в то время как реальная музыка этой эпохи тяготела к обратному: строгой логике синтаксиса, ясной и симметричной формальной структуре[14].

Подтверждением независимости словесной музыки от музыкальной практики как таковой может служить своеобразный литературный микрожанр — словесные описания тональностей, в огромном количестве порождаемые литераторами и «поэтизирующими» музыкантами с начала XVIII столетия и с особой интенсивностью — на рубеже XVIII-XIX веков. Тексты такого рода тем более удивительны, что символической значимостью в них наделяется наиболее абстрактный и специфический момент музыкальной речи — ее ладотональная организация. И тем не менее материал, собранный Ритой Стеблин, показывает,

---

шатобриановского «Гения христианства», где автор советует церковным композиторам изучать «музыку одиночества» в шорохах травы, растущей на могилах, и т. п.: «Я могу заверить господина Шатобриана, что композитору не нужно ничего, абсолютно ничего подобного; что ни великий Палестрина, ни Дуранте, ни Перголезе ... и не помышляли о подобных штудиях, и что если бы им посоветовали для сочинения Мизерере, Реквиема или Стабат Матер пойти послушать шум воды, ветра или шорохи травы на кладбище их прихода, они приняли бы это за дурацкую шутку» (Цит. по: *Saint-Beuve Ch.-A.* Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'empire. P., 1948. Vol. I. P. 263).

[14] См. об этом парадоксе: *Winn J. A.* Unsuspected eloquence: A history of the relations berween poetry and music. New Haven and L., 1981. S. 202.

что представление о ладах и тональностях в эту эпоху было насквозь пронизано литературно-поэтической программностью. Уже у Иоганна Маттезона аффект, приписываемый той или иной тональности, разворачивается в почти сюжетную психологическую картину: «E-dur с несравненной полнотой выражает отчаяние или смертельную печаль; он особенно годен в тех крайних любовных делах, где уже ничем нельзя помочь и не на что надеяться, и при определенных обстоятельствах имеет в себе нечто столь пронзительно-прощально-печально-проникновенное, что может быть сравним разве что с фатальным расставанием души и тела»[15].

Позднее, в предромантическую эпоху, этот момент фиктивной программности в осмыслении тональностей усиливается, достигая высшего выражения в текстах Кристиана Фридриха Даниэля Шубарта и Вильгельма Хейнзе. Шубарт в «Идеях к музыкальной эстетике» (трактат создан в 1784-1785, опубликован в 1806) связывает с каждой тональностью уже явно нечто большее, чем простой аффект, — целый эмоциональный комплекс (несущий несомненную печать предромантического кладбищенско-мистического настроения), в который местами вплетена и

---

[15] «E.DUR. [...] drucket eine Verzweiflungs-volle oder gantz tödliche Traurigkeit unvergleichlich wol aus; ist vor extremverliebten Hulff- und Hoffnungslosen Sachen am bequemsten / und hat bey gewissen Umständen so was schneidendes / scheidendes / leidendes und durchdringendes / daß es mit nicht als einer fatalen Trennung Leibes und der Seelen verglichen werden mag». — *Mattheson J.* Das neu-eröffnete Orchestre (1713; Teil 3, Kap. 2, § 21) // Цит. по: *Steblin R.* A history of key characteristics in the eighteenth and early nineteenth centuries. (Studies in musicology, № 67). Ann Arbor (Michigan), 1983. P. 314. См. также интернет-публикацию: http: // www.koelnklavier.de / quellen / matth-orch1 / kap3-2.html

предметно-событийная нить, как бы некие намеки на возможный сюжет-программу:

«Ре-минор, меланхоличная женственность, предвещает сплин (Spleen) и туман.

Си-бемоль-мажор, веселая любовь, спокойная совесть, надежда, взгляд в лучший мир.

До-минор, любовное объяснение и одновременно жалоба несчастной любви. — Всякое томление, тоска, стенания души, опьяненной любовью, сокрыты в этом тоне.

Ля-бемоль-мажор, могильный тон. Смерть, могила, тление, суд, вечность лежат в его пределах.

Фа-минор, глубокая тоска, плач над мертвецом, стенанья скорби и влечение к могиле.

Ре-бемоль-мажор. Капризный тон, изнемогающий в боли и наслаждении. Он не может смеяться, но улыбается, он не может рыдать, но по крайней мере изображает гримасу плача. — В этом тоне можно выражать лишь странные характеры и ощущения.

Си-бемоль-минор. Чудак, обычно облаченный в одеяния ночи. Он немного ворчлив и лицо его крайне редко выражает любезность. Насмешки над Богом и миром; недовольство собой и всем; приготовление к самоубийству звучат в этом тоне.

Ми-бемоль-минор. Ощущения тревожного глубочайшего душевного томления, надвигающегося отчаяния, чернейшей тоски, мрачнейшего настроения. Всякий страх, всякая тревога содрогающегося сердца дышат в этом ужасном ми-бемоль-миноре. Если бы духи могли говорить, они говорили бы в этом тоне»[16].

---

[16] «D-moll, schwermüthige Weiblichkeit, die Spleen und Dunste brütet. B-Dur, heitere Liebe, gutes Gewissen, Hoffnung, Hinsehnen nach einer bessern Welt. C-moll, Liebeserklärung, und zugleich Klage der unglücklichen Liebe. — Jedes Schmachten,

Вильгельм Хейнзе (в романе «Хильдегарда фон Хоэнталь», 1794–1796) осмысляет квинтовый круг как некую модель мира: до-мажор выражает здесь состояние естественное, «девственную чистоту», «невинность юности»; далеко отстоящий от «естественного» до-мажора, ребемоль-мажор «ведет в ужасные тайны персидских султанов или демонов»[17].

Подобного рода тексты показывают, что словесность, стремясь своими средствами (в том числе и поэтическими: тональностям посвящались целые стихотворные циклы![18]) осмыслить специфическую категорию музы-

---

Sehnen, Seufzen der liebetrunknen Seele, liegt in diesem Tone. As-dur, der Gräberton. Tod, Grab, Verwesung, Gericht, Ewigkeit liegen in seinem Umfange. F-moll, tiefe Schwermuth, Leichenklage, Jammergeächz, und grabverlangende Sehnsucht. Des-Dur. Ein schielender Ton, ausartend in Leid und Wonne. Lachen kann er nicht, aber lacheln; heulen kann er nicht, aber wenigstens das Weinen grimassiren. — Man kann sonach nur seltene Charaktere und Empfindungen in diesen Ton verlegen. B-moll. Ein Sonderling, mehrentheils in das Gewand der Nacht gekleidet. Er ist etwas mürrisch, und nimmt höchst selten eine gefallige Miene an. Moquerien gegen Gott und die Welt; Mißvergnügen mit sich und allem; Vorbereitung zum Selbstmord hallen in diesem Tone. Es-moll. Empfindungen der Bangigkeit des allertiefsten Seelendrangs; der hinbrütenden Verzweiflung; der schwarzesten Schwermuth, der düsteren Seelenverfassung. Jede Angst, jedes Zagen des schaudernden Herzens, athmet aus dem gräßlichen Es-moll. Wenn Gespenster sprechen könnten; so sprachen sie ungefähr aus diesem Tone». — Цит. по: *Steblin R.* Op. cit. P. 121-123. Также интернет-публикация Вольфганга Лемпфрида: http: // www.koelnklavier.de / quellen / tonarten

17 *Steblin R.* Op. cit. P. 114.

18 Некий J. J. Wagner в 1823 г. опубликовал в «Allgemeine Musikalische Zeitung» 13 стихотворений, посвященных различным тональностям. *Steblin R.* Op. cit. P. 156.

кального языка, ни в коей мере не достигала понимания музыкального феномена как такового, но создавала нечто свое, никак с музыкой не связанное, — фиктивную музыку слова.

С точки зрения музыки, так сказать, «настоящей», музыка слова — не более чем тень тени, призрак, фикция. По удачному определению Джона Холлендера, все идеи о музыкальности поэзии — «своего рода ошибки, которые поэзия всегда совершала относительно самой себя»; впрочем, далее Холлендер предлагает «называть их не ошибками, но скорее фикциями»[19]. В истории искусства подобные фикции могут выполнять в высшей степени позитивную роль. Альфред Эйнштейн в остроумной статье «Фикции, сформировавшие историю музыки»[20] показал, что некоторые основополагающие для истории музыки идеи — такие, как «подражание природе» или идеал «античной музыкальной драмы» — вполне фиктивны: якобы подражая природе или воссоздавая античную трагедию, музыка на самом деле решала совсем иные задачи и приходила к совсем иным результатам. Нечто подобное происходило и с фикцией музыки слова: стремясь стать музыкой, слово на самом деле создавало собственные формы выразительности, которые соотносились с музыкальным лишь опосредованно.

В истории отношений музыки и слова не раз возникала эротическая метафора брака, союза мужского и женского: Эсташ Дешан в трактате «Искусство сочинять и делать песни...» (1392) определил отношения между по-

---

19 *Hollander J.* Vision and resonance: Two senses of poetic form. N. Y., 1975. P. 7.

20 *A. Einstein.* Fictions that have shaped musical history // Essays on music. N. Y., 1956. P. 3-12.

эзией и музыкой «как брак» («comme mariage»[21]); пять веков спустя Анри Лихтенбергер, французский вагнерианец, скажет, что в осуществленном Вагнером союзе двух искусств «поэзия представляет мужского начало (l'element mâle), оплодотворяющее семя, которое содержит в зародыше всю драму»[22]. Эта метафора верно улавливает характер совершенно особенного сродства, установившегося между музыкой и словом. Их объединяет не какое-то статичное «сходство», но исторически сложившееся между ними силовое поле взаимных притяжений-отталкиваний: так мужское и женское соединены совсем не сходством, но сложнейшей игрой сил, образующей некое динамическое пространство между ними. По замечанию Новалиса, природа женщины может стать искусством для мужчины, и наоборот: «наша природа — искусство для них»[23]. Так же обстоит дело с музыкой и словом. Слово вновь и вновь пытается сделать природу музыки своим «искусством» и даже на определенном этапе отказывается признать эту природу чужой: поэтов-символистов, по мнению П. Валери, объединяет стремление «забрать у музыки их собственность» (reprendre à la musique leur bien[24]) — природа музыки здесь воспринята как собственность поэзии.

---

21 *Deschamps E.* L'art de dictier et de fere chançons... // Deschamps E. Oeuvres complètes / Ed. G. Raynaud. Vol. 7. P., 1878. P. 271.

22 *Lichtenberger H.* Richard Wagner, poète et penseur. P., 1898. P. 2.

23 *Novalis.* Фрагмент, озаглавленный «Klarisse» (1796) // Novalis. Schriften / Hrsg. von P. Kluckhohn, R. Samuel. Bd 4. Stuttgart, 1975. S. 25.

24 Предисловие к «Connaissance de la déesse» Люсьена Фабра // *Valéry P.* Oeuvres. Vol. 1. P., 1957. P. 1272.

Область трансмузыкального

Силовое поле, на котором разыгрывается эта борьба за собственность, совершаются опыты взаимопревращения — слова в музыку и наоборот, — мы определим термином «трансмузыкальное», заимствованным у немецкого музыковеда Вальтера Виоры. Отмечая, что слово «музыка» со времен античности нередко «применялось к тому, что имело лишь смутное сходство с музыкой, и использовалось как метафора», Виора называет «трансмузыкальным» круг представлений, связанных с таким расширенным значением слова «музыка»[25]. Этот термин удачно выражает промежуточный, посредующий характер сферы, расположенной между музыкой и тем «немузыкальным», которое стремится присвоить себе те или иные качества музыки, как-то по-своему «стать музыкой».

В основе трансмузыкальной области — ограниченный и крайне медленно эволюционирующий (вероятно, намного медленнее, чем сама музыка) набор ключевых идей, которые легко пересекают и жанровые границы, и границы эпох. Так, идея музыки как гармонии сфер, возникшая в античности и усвоенная Средневековьем, в эпоху

---

[25] *Wiora W.* Die Musik im Weltbild der Deutschen Romantik // *Wiora W.* Historische und systematische Musikwissenschaft. Tutzing, 1972. S. 285.

Ренессанса проникла и в поэтику, позволив увидеть в поэзии «инструмент, заключающий в себе небесную гармонию» (Колуччо Салутати[26]) или «планетоподобную музыку» (planet-like music of poetry — Филип Сидни[27]); она находила место и в научном трактате (И. Кеплер, М. Мерсенн), и в поэтическом тексте (знаменитый музыкальный эпизод в V акте «Венецианского купца», где Лоренцо сравнивает движение небесных тел, в котором «словно бы поет ангел», с гармонией «бессмертных душ»).

Можно выделить три основные идеи, составляющие основу всей трансмузыкальной сферы. Музыка в своей космической ипостаси («музыка сфер») — это принцип архитектоники, структурного устройства произведения: она обуславливает устроенность космоса — внешнего мира; гармоническая устроенность словесного произведения — отражение этой музыкально-космической гармонии. Но наряду с музыкой сфер существует еще и музыка души — отражение уже не внешней стройности космоса, но той внутренней, цельной и неделимой сути человека, которую античный автор назвал бы «нравом» (mos); в этой своей ипостаси музыка — выражение внутреннего мира, а в предельном случае (у романтиков) — она и его содержание, ибо для романтиков человеческая субъективность по сути своей музыкальна. И наконец, музыка — принцип, лежащий в основе всех искусств. Эта идея — третья в ряду ключевых идей трансмузыкального — разделялась многими средневековыми

---

[26] «...ostendamus celestem armoniam instrumento poetico contineri» — *Colucci Salutati* de laboribus Herculis / Ed. B. L. Ullman. Zürich, 1951. Bd 1. S. 23. (lib. 1, cap. 5).

[27] *Sidney Ph.* A defence of poetry // Miscellaneous prose of sir Philip Sidney / Ed. by K. Duncan-Jones and J. Van Dorsten. Oxford, 1973. P. 121.

авторами и в различных обличиях продолжала существовать в новейшее время.

С тремя основными идеями связан и определенный, достаточно устойчивый набор словесных формул, в который они облекаются (таковы, например, восходящие к трактату Боэция формулы «musica mundana» и «musica humana», формулы «sine musica nulla disciplina» и «concordia discors», о которых ниже пойдет еще речь), — это позволяет нам говорить о существовании топосов трансмузыкального, если понимать под топосами, вслед за Э. Р. Курциусом, устойчивые формулы, «схемы выразительности», как бы потерявшие автора и ставшие общей собственностью литературы. Именно на этих идеях и топосах веками держится вся фикция музыкального вне музыки, в том числе и фикция словесной музыкальности, слова как музыки. Окончательно сформировавшиеся в эпоху Средневековья, три основные идеи трансмузыкального в дальнейшем существовали в весьма напряженном, конфликтном взаимодействии: то одна, то другая из них выдвигалась на первый план. Так, для ренессансной поэтики музыка слова в первую очередь была отражением архитектоники космоса; романтическая же музыка слова — в первую очередь внутренне-изменчивое, сама субъективность. Заключая в себе некое представление о музыке, каждая из этих идей была трансмузыкальна в той мере, в какой выносила музыку за пределы собственно звукового мира, смыкала ее с «незвучащим», делала возможным превращение музыки в организующую метафору словесного.

Разделение трансмузыкального на «музыку мира» и «музыку человека» (musica mundana и musica humana) проведено в трактате «О музыкальном установлении» Боэция (начало VI в.), который воспроизвел в нем гораздо более ранние пифагорейские идеи о сущности музыки. Помимо «инструментальной музыки» (musica instrumentalis) — т. е. музыки в собственном смысле, — Боэций выделяет две

разновидности неслышимой, внезвуковой музыки: первая из них (musica mundana) в наибольшей мере проявляется «в том, что находится на небе, в соединении стихий, в разнообразии времен года», вторую (musica humana) «познает всякий, кто низойдет в самого себя» (quisquis in sese ipsum descendit)[28]. Двум родам внезвуковой музыки соответствуют как бы два направления человеческого взгляда: вверх — к звездам, и внутрь — в глубину самого себя. Однако основной принцип обеих музык един — гармония (coaptatio, harmonia), которая способна «соединять» (conjungere) различное (небесные светила, стихии, времена года в мире, тело и душу в человеке) в единое, как это происходит и в «инструментальной музыке», где низкий и высокий голос образуют «единое созвучие» (unam consonantiam). Однако в «человеческой музыке», помимо гармонии, есть и нечто иное, что Боэций не может объяснить столь же ясно, как объясняет он принцип гармонии: все люди — «и дети, и юноши, а равным образом и старики в силу некой естественной добровольной предрасположенности привязаны к музыкальным ладам»[29]. Музыка не только обустраивает и структурирует в некое единство космос (а по аналогии с ним — и человека, гармонически соединяя тело и душу), но еще и обладает «сходством со нравами» — особым свойством, которое не выводимо из архитектонических качеств музыки как соединяющей гармонии. По отношению к человеку музыка не только архитектонична — как сила, извне обустраивающая, соединяющая разнородные элементы человеческого существа, но и как-то сходна с его

---

28 *Boetius*. De institutione musica. Lib. I, cap. 2 // PL. Vol. 63. Col. 1171-1172.

29 «...et infantes ac juvenes, necnon etiam senes, ita naturaliter affectu quodam spontaneo modis musicis adjunguntur...». — Idem. Lib. I, cap. 1. Col. 1168.

внутренней природой — «нравом», который не подлежит умопостижению и архитектоничному устройству, но скорее иррационально-неделим. Музыка в этом своем аспекте «относится не к области умозрения, но к области нравов» (moralitati conjuncta); «музыка от природы соединена с нами, так что мы, если бы и хотели, не могли бы обойтись без нее». Есть сходство между ладами музыки и нравами отдельных народов: «Народ любит лады в силу их сходства с [его] нравами»[30]; а это значит, что лад выражает нрав народа (на языке Боэция — «соответствует» ему).

Итак, музыка — и космический принцип структуры, надчеловеческая сила, способная соединить разнородное; и нечто человеческое, от природы связанное с человеком и соответствующее его изначальной иррациональной сущности (в терминологии Боэция — «нраву», причем не отдельного человека, но целого народа). Так была задана фундаментальная двойственность, определившая всю дальнейшую эволюцию трансмузыкального.

В этой эволюции «музыка космоса» (musica mundana) раскрыла себя в поэтике как архитектоническая по сути своей идея гармоничного устройства, структуры[31]. Идея же

---

[30] «Musica vero non modo speculationi, verum etiam moralitati conjuncta sit»; «...Nobis musicam naturaliter esse conjunctam, ut ea ne si velimus quidem carere possimus»; «Gaudet enim gens modis morum similitudine». — Idem. Lib. I, cap. 1. Col. 1168-1171.

[31] С музыкой космоса связан мотив ее неслышимости. Мы находим его, например, в трактате (приписывавшемся Беде) «Musica theorica»: musica coelestis звучит постоянно, но мы не слышим ее потому, что привыкли к ней (propter consuetudinem); однако человек, родившийся в другом мире и пришедший оттуда в наш мир, слышал бы ее отчетливо («si autem aliquis in altero mundo nasceretur ... ut in hunc mundum postea venisset, eam sine ullo impedimento audiret» —

о «музыке человека» дала импульс в Средние века — для осмысления музыкальных понятий как аллегорий внутреннего мира, а в эпоху романтизма — для понимания всего внутреннего мира как по преимуществу музыкального процесса: музыкальное в романтизме было осмыслено как сама субъективность, а словесное в его попытках выразить «душу» могло лишь приближаться к музыкальному.

Две идеи трансмузыкального, как мы видим, с разных сторон соприкоснулись со словесным: «музыка космоса» переносила на словесное произведение принцип гармонического устройства, она его обустраивала внешне; «музыка души» входила в словесное произведение иначе — не извне, но изнутри, как его самая интимная тема или как принцип выразительности, действующий из самых потаенных глубин произведения.

Третья идея трансмузыкального — идея о музыке как общем принципе искусства в целом — формируется в Средние века в качестве своего рода пояснения к системе семи свободных искусств, в которой музыка, по мнению

PL. Vol. 90. Col. 911). Эта неслышимость небесной музыки вызывала, конечно, некоторое беспокойство и неудовлетворенность: гармония мира оставалась закрытой для человека. Не для того ли, чтобы преодолеть эту неудовлетворенность, была изобретена «музыка природы», ставшая удобным, всех устраивающим вариантом musica mundana: ведь музыка природы — одновременно и вполне вселенская, и вполне слышимая. Звуки природы переживались как музыка уже в поздней античности; своеобразную поэтическую теорию такой музыки набрасывает Авсоний (IV в.) в послании XXIV: «В природе ничто не совершается безмолвно» (nil mutum natura dedit), и у «прибрежных тростников есть своя музыкальная мелодия» (est et arundineis modulatio musica ripis) и т. п. (Epistola XXIV // PL. Vol. 19. Col. 934). Свой расцвет этот мотив переживет в предромантической и романтической поэзии.

многих (но, разумеется, далеко не всех!) авторов, занимает высшее положение. «Искусство музыки превосходит все искусства», — пишет в середине IX в. в трактате «Музыкальная наука» Аурелиан из Реоме[32]. «Без музыки ни одна наука не может быть совершенной; ничто не может существовать без музыки (sine musica nulla disciplina potest esse perfecta, nihil enim est sine illa)», — повторяют средневековые авторы почти дословно друг за другом[33]. В системе трансмузыкального эта идея занимает подчиненное положение; по сути, она является логическим следствием первой нашей идеи («музыка космоса»): музыка потому и высшее из искусств, что непосредственно основана на том же принципе гармонии, на котором основан весь космос. «Среди семи свободных искусств музыка держит первенство, и ничего не может быть без нее. Ибо сам мир состоит, как говорят, из некой гармонии звуков, и сами небеса вращаются в гармонической соразмерности» (анонимный трактат XIII в. «Музыка квадратная, или мензуральная», ранее приписываемый Беде Достопочтенному)[34].

---

[32] «Musica ars omnes exsuperat artes». — *Aureliani Reomensis* Musica disciplina / Ed. L. Gushee // Corpus scriptorum de musica, vol. 21. Rome, 1975. P. 132.

[33] Исидор Севильский, «Этимологии» (Lib. 3, cap. 17); Храбан Мавр, «О мире» (De universo) (Lib. 18, cap. 4); за ними этот топос повторяется в специальных музыкально-теоретических трактатах, например, у Якоба (Жака) Льежского в «Зерцале музыки» (конец XIII — начало XIV вв.), со ссылкой на Исидора: *Jacobi Leodiensis* Speculum musicae / Ed. R. Bragard // Corpus scriptorum de musica. Vol. 3/1. Rome, 1955). P. 23.

[34] «...inter septem artes liberales musica obtinet principatum, nihil enim sine illa manet. Etenim ipse mundus quadam harmonia sonorum dicitur esse constitutus, et ipsum coelum sub harmoniae

Представление о музыке как принципе и обязательной составной части прочих искусств на протяжении всей истории отношений музыки и слова многократно воскресало, но каждый раз уже в новом осмыслении. «Мы ведь рассматриваем всякую живописную и поэтическую композицию как род музыкального произведения и отчасти подчиняем их тем же законам, — пишет Ф. Шиллер в статье «О стихотворениях Маттисона» (1794); в поисках этой музыкальности «мы требуем и от красок гармонии, тона и в определенной степени также и модуляции»[35]. Средневековые теоретики в целом поняли бы Шиллера — ведь он, в сущности, как и они, утверждает, «что ничего не может быть без музыки»; однако они уже не поняли бы его в частностях: ведь слова «гармония», «тон», «модуляция» хотя и присутствуют в средневековом «эстетическом» словаре, у Шиллера имеют совершенно иное значение.

В 1873 году идея переживает еще одно воскрешение в книге о Ренессансе Уолтера Патера, который дает ей новое обоснование: все искусства пребывают в состоянии разделения на материал и форму (matter and form), лишь музыка достигает полной идентичности, неразличимости этих начал, — поэтому «все искусства стремятся достичь состояния музыки (condition of music)», которая в большей степени, чем поэзия, представляет собой «истинный тип или меру совершенного искусства»[36]. Патер, в сущности,

---

revolvi modulatione». — Musica quadrata seu mensurata // PL. Vol. 90. Col. 922.

35 «In der Tat betrachten wir jede malerische und poetische Komposition als eine Art von musikalischem Werk und unterwerfen sie zum Teil denselben Gesetzen. Wir fodern auch von Farben eine Harmonie und einen Ton und gewissermaßen auch eine Modulation». — *Schiller F.* Über Matthissons Gedichte // Cit. ed. S. 272.

36 *Pater W.* The Renaissance: Studies in art and poetry. L., 1910. P. 135, 138-139.

варьирует средневековый топос, однако дает ему своеобразную процессуально-динамическую интерпретацию (музыка не просто «пребывает» внутри прочих искусств, но служит для них пределом «стремления»), которая — как, впрочем, и идея тождества в музыке «материала и формы», — лежит уже за пределами средневекового эстетического сознания.

Так средневековый топос «sine musica nulla disciplina» приобретает новую мотивацию; когда Рильке пишет в дневнике о том, что музыка «присутствует внутри всех прочих искусств и тихо выступает нам навстречу из их творений», поскольку «настроение, которое вызывает картина или стихотворение, во многом напоминает песню»[37], — он переводит идею, высказанную Исидором Севильским и Храбаном Мавром, на новый эстетический язык, и средневековые богословы уже едва бы поняли, почему музыкальность отождествляется с «настроением», что представляет из себя настроение и как оно может напоминать «песню».

Совершенно особую интерпретацию эта идея получает в предромантизме и романтизме. Она проецируется на историческую ось, так что превосходство музыки обуславливается теперь не ее высшим положением в иерархии, но начальным положением в истории: музыка или пение возникли вместе с речью. Гердер в трактате «О происхождении речи» (1770) отмечает общераспространенность представления о том, что речь первобытного человека была пением, с чем он и сам соглашается: «Вся природа пела и звучала перед ним, и пение человека было

---

[37] «Oft scheint mir, sie [Musik] ist in allen anderen Künsten drin und kommt uns leiser aus ihren Werken entgegen. Wirklich, die Stimmung, die ein Bild oder ein Gedicht hervorruft, gleicht in so vielem Sinn einem Lied». — *Rilke R. M.* Tagebücher aus der Früzeit. Leipzig, 1942. S. 56.

концертом из всех этих голосов», первоначальная речь-песня «выражала языки всех тварей средствами естественного звукоряда человеческого голоса»; из этой речи-пения впоследствии развились «древние поэзия и музыка»[38]. Речь возникла «из страстей», а не из материальных потребностей, доказывает Ж. Ж. Руссо в «Опыте о возникновении языков...» (1761); при этом страсть «наделила голос всем его великолепием; таким образом стихи, песни, слова имели общее происхождение», «первые речи были первыми песнями». Первый язык был намного музыкальнее нынешних языков, «он пренебрегал грамматической аналогией ради благозвучия, числа, гармонии и красоты звуков»[39], — эти особенности первого языка у Руссо можно просто принять за определение музыки. В том же духе рассуждает о праязыке современник Руссо, голландский философ Франц Гемстергейс: «Если кто-нибудь захочет пуститься в утомительные поиски первобытного языка, то он без со-

---

[38] «Da sang und tönte also die ganze Natur vor, und der Gesang des Menschen war ein Konzert aller dieser Stimmen. (...) Es ward Gesang... Ausdruck der Sprache aller Geschöpfe, innerhalb der natürlichen Tonleiter der menschlichen Stimme!». — *Herder J. G.* Über den Ursprung der Sprache // *Herder J. G.* Werke in 5 Bde. B.; Weimar, 1978. Bd 2. S. 133.

[39] «La passion fait parler tous les organes et pare la voix de tout leur eclat: ainsi les vers, les chants, la parole ont une origine commune... Les premiers discours furent les premieres chansons...»; «elle [langue] negligeroit l'analogie grammaticale pour s'attacher à l'euphonie, au nombre, à l'harmonie et à la beauté des sons». — *Rousseau J.-J.* Essai sur l'origine des langues... Ch. II, XII, IV // *Rousseau J.-J.* Oeuvres complètes. P., 1995. Vol. 5. P. 380, 410, 383.

мнения найдет его в возвышенной музыке, которая представляет собой ткань из составляющих его слов»[40].

Но если речь и поэзия родились вместе с музыкой-пением, то они должны в нее и вернуться. Проект будущего объединения поэзии и музыки, их возвращения к начальному единству появляется в предромантической эстетике — в частности, в трактате Джона Брауна «О возникновении, союзе и силе, развитии, разделении и падении поэзии и музыки» (1763)[41], но в романтизме приобретает гораздо более радикальную форму: слово и музыка должны не просто объединиться — слово должно *стать* музыкой. «Наша речь — в начале она была намного музыкальнее и лишь потом стала такой прозаизированной — лишенной тона (...) Она должна снова стать пением» (Новалис)[42]. Фразу в том же духе бросает однажды далекий от романтизма Гёте: музыка — «истинная стихия, из которой возникают и куда возвращаются все поэтические

---

40 «Si pourtant quelqu'un vouloit se prêter à la pénible recherche d'une langue primitive, il la trouveroit sûrement dans la musique sublime, qui n'est qu'un tissu de mots qui lui appartiennent...». — *Hemsterhuis F.* Lettre sur l'homme et ses rapports... P., 1772. T. 1. P. 189-190.

41 Анализ этого трактата см. в статье: *Алексеев М. П.* Английский трактат XVIII века о поэзии и музыке // *Алексеев М. П.* Из истории английской литературы. М.; Л., 1960. С. 219-253.

42 «Unsre Sprache — sie war zu Anfang viel musicalischer und hat sich nur nach gerade so prosaisirt - so *enttönt*... Sie muß wieder Gesang werden». — *Novalis.* Schriften. Bd 3. Stuttgart, 1968. S. 283-284 («Всеобщий черновик», 1798-1799, № 245).

произведения»[43]. На рубеже XIX — XX веков идея музыки как начала и/или конца поэзии переживает словно второе рождение: «Слово, в музыку вернись», — заклинает Мандельштам; «Музыка — начало» («Musik ist Anfang»), — пишет Рильке в дневниковом стихотворении[44].

Эта проекция топоса «nihil perfectum sine musica» (применительно к словесности можно было бы сказать — «nulla ars poetica perfecta sine musica») в историю — разумеется, в некую идеальную, утопическую, фиктивную историю — привела к возникновению драматической ситуации: для наиболее радикальных адептов музыкальности (коими были многие романтики, например, Кольридж, мечтавший: «О если бы я обладал языком музыки...»[45], или Виньи, находивший язык слов слишком медленным для передачи своих мыслей[46]) совершенной могла быть только

---

[43] «...das wahre Element, woher alle Dichtungen entspringen, und wohin sie zurückkehren». — *Goethe J. W.* Annalen oder Tag- und Jahreshefte (1805 г.) // *Goethe J. W.* Sämtliche Werke in 36 Bde. Bd 26. Stuttgart, 1895. S. 147.

[44] *Rilke R. M.* Tagebücher aus der Früzeit. Leipzig, 1942. S. 362.

[45] «O that I had the language of Music...». — Дневник, апрель 1804 // *Coleridge S. T.* Notebooks / Ed. by K. Coburn. Vol. 2. L., 1962. № 2035.

[46] «Я чувствую, когда я говорю, что слово слишком медленно для моей мысли»; сознание — «внутренний оркестр»: «когда мой голос поет главный мотив, оркестр из четырехсот инструментов гудит во мне неизвестными басами и побочными идеями, которые я не успеваю выразить вместе с основными идеями...» («...Je sens lorsque je parle que la parole est trop lente pour ma pensée... Ainsi pendant que ma voix chante le motif principal, un orchestre de quatre cents instruments murmure en moi des basses inconnues et des idées secondaires que je ne puis exprimer avec les premières...» — *Vigny A. de.* Journal d'un poète. Цит. по: Claudon F. L'idée et

поэзия абсолютно единая с музыкой или просто ставшая музыкой, — но такая поэзия существовала либо в идеальном прошлом, либо в неком утопическом будущем. Иначе говоря, она была фикцией. Для реально существующей поэзии тоже, разумеется, разрабатывались рецепты музыкальности (о которых еще пойдет речь ниже), позволявшие ей искупить свое несовершенство и хотя бы приблизиться к музыке. Но предпринимались и попытки создать эту идеальную словесную музыку будущего. Так, Малларме, стремившийся «завершить перенесение симфонии в Книгу»[47], разрабатывал грандиозный утопический проект, возможно, именно такой «Книги», — проект, который остался лишь в набросках[48]: слово не смогло стать музыкой в полной мере.

Идеи трансмузыкального, описанные нами, абсолютно необходимы для того, чтобы взаимодействие му-

---

l'influence de la musique chez quelques romantiques frainçais et notamment Stendhal. Lille, 1979. P. 286).

47 «...un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie...». — *Mallarmé S.* Crise de vers (1886-1896) // *Mallarmé S.* Oeuvres complètes. P., 1945. P. 367.

48 В основе этой книги лежал комбинаторно-игровой принцип, напоминающий о комбинаторных операциях, свойственных и музыкальной композиции: листки в ней должны быть подвижны; книгу, как карточную колоду, можно «раскладывать» в неком подобии игры. По словам самого Малларме, «том, вопреки впечатлению неподвижности, становится, благодаря этой игре, подвижным...» (*Scherer J.* Le «Livre» de Mallarmé. P., 1957. P. 60). Сопоставление «игры» Малларме с принципами музыкальной алеаторики см. в нашей статье: *Махов А. Е.* Черед бросать кости... // Апокриф. Культурологический журнал. [1993], № 2. С. 81-85.

зыки и слова осуществилось — разумеется, речь идет не о практическом и реальном взаимодействии в вокальных музыкальных жанрах[49], но о том фиктивном взаимопревращении словесного и музыкального, которое и является предметом нашей статьи.

[49] См. об этом ниже: Экскурс I.

Обмен
между музыкальным и словесным

Благодаря идеям трансмузыкального музыка постоянно пребывает как бы в расширенном, трансцендированном состоянии; она всегда — больше, чем совокупность звучаний. Музыка постоянно находится не только в себе, но и «вне себя»; она оказывается причастной к трем огромным сферам бытия — к устройству мира, к внутренней сути человека, к фундаментальным основам искусства. Это ее инобытие и образует область трансмузыкального, в которой между музыкальным и словесным идет постоянный взаимообмен. Трансмузыкальное — сфера нейтральная, но отнюдь не безжизненная и статичная: относительно неподвижна лишь несущая конструкция этой области, образуемая фундаментальными идеями; все прочие ее фигуранты — понятия, термины, модели, образы — пребывают здесь в постоянном перемещении, от слова к музыке или от музыки к слову. Музыка и слово, обращенные друг к другу, образуют поле взаимного притяжения. С одной стороны, музыка, испытывая потребность в самообъяснении, притягивает на свою орбиту термины грамматики, риторики и других наук о слове. С другой стороны, сама музыка, так или иначе понимаемая, становится моделью и для формы словесного произведения, и для его содержания, для «выражаемого».

Итак, область трансмузыкального как область посредующая, медиирующая, организована двумя мощными течениями понятий и образов: от слова к музыке и от музыки к слову. Рассмотрим эти течения раздельно, но подробнее, разумеется, остановимся на втором, поскольку именно в нем формируется и развивается интересующий нас феномен музыки слова.

От слова к музыке

Освободившись от единства со словом (и тем самым от подчинения ему), музыка сразу же вступила с ним в отношения аналогии: устройство музыки оказалось во многом сходным с устройством словесного произведения. В средневековой классификации наук музыка фигурирует как дисциплина, оперирующая «дискретными величинами» (quantitas discreta — т. е. прерывная, раздельная величина, в отличие от quantitas continua — протяженной, сплошной величины, которой оперирует, например, геометрия)[50]. Будучи, с одной стороны, «наукой о числах» (и тем самым попадая в квадривий вместе с арифметикой, геометрией и астрономией), музыка, с другой стороны, ассоциируется и

[50] В квадривии как системе «наук о величинах» место музыки выглядело так: геометрия имеет дело с «величинами протяженными и неподвижными» (quantitas continua et immobilis), астрономия — с «величинами протяженными и подвижными» (quantitas continua et mobilis), арифметика — с «величинами дискретными и абсолютными» (quantitas discreta et absoluta); музыка — с «величинами дискретными и соотнесенными [со звуками]» (quantitas discreta et relata). — *Hieronymus de Moravia.* Tractatus de musica / Ed. S. M. Cserba. Regensburg, 1935. (Freiburger Studien zur Musikwissenschaft, Bd 2). S. 10.

с грамматикой, поскольку и звуки речи (oratio) являются «дискретными», прерывными величинами, различаясь по долготе[51]. Ars metrica, нередко понимавшаяся как раздел грамматики, переносилась на музыку: система шести ритмических модусов в средневековой музыке представляла собой своеобразную интерпретацию античной поэтической метрики. Общем местом музыковедческих трактатов становится аналогия между музыкой и грамматикой, порождающая целый ряд более детальных аналогий. Так, анонимный трактат «Musica Enchiriadis» (IX в.), знаменитый как первое изложение теории многоголосия, пронизан подобными аналогиями: речь — «артикулированный голос» (vox articulata), музыка — «поющий голос» (vox canora); иерархии элементов речи (буква — слог — слово — текст / orationis textum) примерно соответствует иерархия элементов музыки (тон / phtongus — интервал / diastema — «система» интервалов, мелодия / systema). Тоны и буквы сходны и по своим свойствам: складываясь в целостности (слова или мелодии), они могут сочетаться только в определенном порядке по определенным правилам[52].

Импорт в музыку грамматических категорий продолжится и много позднее: так, Иоахим Бурмейстер на рубеже XVI-XVII веков впервые[53] применит к музыкально-

---

51 *Haas M.* Die Musiklehre im 13. Jahrhundert von Johannes de Garlandia bis Franco // Die Geschichte der Musiktheorie. Bd 5: Die mittelalterische Lehre von der Mehrstimmigkeit. Darmstadt, 1984. S. 133.

52 Musica Enchiriadis // PL. Vol. 132. Col. 957. Анализ трактата см.: *Eggebrecht H. H.* Die Mehrstimmigkeitslehre von ihren Anfängen bis zum 12. Jahrhundert // Die Geschichte der Musiktheorie. Bd 5: Die mittelalterische Lehre von der Mehrstimmigkeit. Darmstadt, 1984. S. 17-18.

53 Если верить Рольфу Дамманну: *Dammann R.* Der Musikbegriff im deutschen Barock. Köln, 1967. S. 102.

му «предложению» грамматическое понятие синтаксиса. Однако в учении о музыке уже в эту эпоху оказываются востребованными не только чисто грамматические, но и риторические категории, связанные с учением о фигурах и стиле. Так, в трактате «Scolica Enchiriadis» (IX в.) употребление полутоновых «хроматических» интервалов (limma) сравнивается со стилистическими фигурами — варваризмами и солецизмами[54]. Появляются и прямые заимствования из аппарата риторики: в середине XIII в. усваивается термин color, обозначающий украшение, а в узком смысле — фигуру повтора. «В музыке colores служат для красоты созвучий, как в грамматике риторические colores служат для красоты высказываний», — объясняет Маркетто Падуанский (1320-е гг.)[55]. Как конкретную фигуру повтора трактует color падуанский теоретик Просдокимо де Бельдоманди (начало XV в.): «Колор в музыку введен по сходству с риторическим колором, который называется repetitio (повторение): подобно тому как в риторическом колоре многократно повторяется одно и то же высказывание, так в музыкальном колоре многократно повторяются одни и те же фигуры, тоны (vox) или фигуры и тоны вместе»[56].

---

[54] Musica Enchiriadis and Scolica Enchiriadis / Ed. by R. Erickson. New Haven, 1995. P. 41.

[55] «...quia in musica fiunt interdum colores ad pulchritudinem consonantiarum, sicut in gramatica fiunt colores rhetorici ad pulchritudinem sententiarum». — *Marchetus de Padua*. Pomerium // Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum / Ed. M. Gerbert. Hildesheim, 1963. Vol. 3. P. 135. (также электронная публикация в «Thesaurus Musicarum Latinarum», http: // www.music.indiana.edu/tml; далее — TML).

[56] «Color in musica sit sumptus sub quadam similitudine ad quemdem colorem rethoricum qui repetitio nominatur, quoniam sicut in tali colore rethorico fit pluries repetitio ejusdem dicti, ita in

«Музыка, как и риторика, имеет свои украшения (Ornatus etiam habet musica proprios sicut rhetorica)», — эти слова немецкого теоретика Генриха Эгера из Калькара (1380 г.)[57] можно считать девизом для всей истории музыки последующих четырех столетий. На всем их протяжении влияние риторики растет, достигая кульминации в эпоху барокко, проделавшую грандиозную работу по переводу всей системы музыкальной техники на язык риторической номенклатуры: все возможные обороты музыкальной речи закреплялись теоретически в обличии риторических фигур, количество которых исчислялось сотнями. Барочные теоретики переносили на музыку и риторическое учение об «общих местах» (loci topici). В риторике «общее место» представляло собой «эвристическую формулу (Suchformel) для изобретения (inventio) подходящей мысли», а также саму «мысль, найденную при помощи этой формулы»[58]. В музыке такими «эвристическими формулами» служили определенные слова или темы текста, связанные с соответствующими музыкальными «фигурами» (например, слова, связанные со смертью и страданием, могли обозначаться нисходящим хроматическим ходом — т. н. passus duriusculus, «жесткий ход»). В трактатах помещались об-

---

colore musico fit pluries repetitio similium figurarum, sive similium vocum, sive similium figurarum et vocum simul». — *Prosdocimo de Beldomandi*. Tractatus practice de musica mensurabili // Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera, 4 vols. / Ed. E. de Coussemaker. P., 1864-76. Vol. 3. P. 226 (также в TML).

57 Das Cantuagium des *Heinrich Eger von Kalkar* / Hrsg. von H. Huschen (=Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 2). Köln, 1952. P. 57 (также в TML).

58 *Lausberg H.* Handbuch der Literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. 2 Bde. Munchen, 1960. Bd 2. S. 740.

ширные списки слов, которые могли быть переданы музыкальными фигурами; эти слова нередко разбивались на группы, в подражание риторическим спискам общих мест: «слова движения», «слова места», «слова времени» и т. п. Предполагалось, что композитор сочиняет, держа в сознании эти списки и выбирая из них соответствующие фигуры, — подобно ритору, который, сочиняя речь, обращается к «местам, где сокрыты аргументы и откуда их следует извлекать» (Квинтилиан)[59].

Однако в риторических категориях осмыслялись не только отдельные фигуры, но и целостная композиция музыкального произведения: музыка была осознана как воссоздание самой структуры ораторской речи (Галлус Дресслер в 1563 г., в трактате «Правила музыкальной поэтики», применяет к музыкальной композиции деление речи на exordium, medium и finis). Процесс сочинения музыки также уподоблен сочинению речи: основные стадии работы оратора — inventio, dispositio, elocutio (decoratio, ornatio) — переносятся на работу композитора. Одним из первых это сделал Атанасиус Кирхер (в разделе «De partibus rhetoricae musurgicae» из трактата «Musurgia universalis», 1650), выделивший три стадии «музыкальной риторики»: inventio, dispositio, elocutio.

Вдохновляясь учением риторов о магической силе искусной речи, способной заставить слушателя испытывать любые чувства, музыкант приходит к убеждению, что музыка, основанная на принципах риторики, может превзойти речь в интенсивности этого насильственного воздействия. «Красноречие держит души слушателей полностью в своей власти, — пишет композитор Иоганн Кунау в предисловии к своему сонатному циклу «Музыкаль-

---

[59] «...sedes argumentorum, in quibus latent, ex quibus sunt petenda». — *Quintilianus*. Institutio oratoria. V, 10, 20.

ные представления некоторых библейских историй» (1700), — оно может впечатывать их, как воск, в различные формы — в печальную, веселую, милосердную, гневную, влюбленную и другие. Но насколько лучше может это делать музыка!»[60].

Из риторики заимствуется и система оценочных понятий: уже Глареан в первой половине XVI в. свои представления о качестве музыки передает такими понятиями классической риторики, как gravitas (серьезность), dignitas (достоинство) и т. п.; у Галлуса Дресслера появляются также elegantia (изящество), suavitas (приятность)[61].

На рубеже XVI-XVII в. в музыку переносится понятие «стиля», также воспринятое из риторики. Создаются классификации музыкальных стилей, подражающие аналогичным риторическим и поэтологическим классификациям. Ученик Шютца Кристоф Бернхардт в «Tractatus compositionis augmentatus» (ок. 1657) делит всю музыку на два основных стиля: stylus gravis (или stylus antiquus) — стиль старой музыки, и stylus luxurians (или stylus modernus) — стиль новой музыки. «Современный стиль», в свою очередь, делится на stylus communis и stylus theatralis (или stylus comicus). Каждому стилю соответствует свой набор музыкально-риторических фигур, причем наибольшее число фигур имеет самый свободный стиль — comicus или theatralis[62].

---

60 «Die Beredsamkeit hat nun vollends die Gemüter der Zuhörer ganz in ihrer Gewalt und kann sie fast wie das Wachs in eine traurige, frölige, barmherzige, zornige, verlibte und andere Forme drücken. — Um so viel mehr die Musik!». — Цит. по: *Dammann R.* Op. cit. S. 130-131.

61 *Dammann R.* Op. cit. S. 99.

62 Ibid. S. 113.

Если модель музыки как «ученой», построенной по всем правилам ораторского искусства речи к концу XVIII века устаревает, то общее представление о том, что музыка по-своему «говорит», укореняется — и это представление связывается отнюдь не только с вокальной, но и с инструментальной музыкой: по знаменитому выражению Иоганна Маттезона, инструментальная музыка — «музыкальная речь» (Klang-Rede oder Ton-Sprache), инструменты одни, без человеческого голоса, «как бы производят понятную речь»[63].

Если музыкальное звучание — речь, то должно существовать и мышление в звуках, обладающее своей «логикой»; музыка должна быть осознана как «особая форма мысли»[64]. Карл Дальхауз в книге «Идея абсолютной музыки» проследил, как в недрах немецкого романтизма возникает идея — сама по себе далеко не безусловная! — о том, что музыка-речь предполагает и особое «мышление». Карл Мария фон Вебер определил квартет как «мыслящее начало в музыке» (das Denkende in der Musik)[65], однако уже раньше Л. Тик заявил, что в музыке «человек мыслит, не делая утомительного обходного пути через слово»[66], — значит, уже в раннем романтизме аналогия «музыка-

---

63 *Mattheson J.* Der vollkommene Capellmeister. Hamburg, 1739 (Repr. Kassel und Basel, 1954). S. 82, 127.

64 *Михайлов А. В.* Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века // Музыкальная эстетика Германии XIX века. Т. 1. М., 1981. С. 60.

65 Цит. по: *Dahlhaus C.* Die Idee der absoluten Musik. Kassel, 1978. S. 21.

66 «Es geschieht hier, daß man Gedanken ohne jenen mühsamen Umweg der Worte denkt...». — *L. Tieck.* Symphonien // *Wackenroder W. H.* Werke und Briefe. Jena, 1910. Bd 1. S. 301.

мысль» не только была осознана, но и доведена до парадоксального вывода: «музыкальная речь» выражает мышление в известном смысле более совершенное, чем мышление в словах, — более совершенное именно в силу своей свободы от слов с их «утомительным обходным путем».

Идея музыки как речи утверждается в XIX веке под знаком освобождения от прямой аналогии с вербальным языком: Эдуард Ганслик осмысляет музыку как язык, принципиально отличающийся от языка вербального особым качеством — непереводимостью: музыка — «язык, которым мы говорим и который понимаем, но не в состоянии его перевести»[67]. Кьеркегор подробно обсуждает вопрос о том, в какой мере музыка является языком, и приходит к выводу: музыка — язык, который «выражает непосредственное в его непосредственности», в то время как словесная речь «включила в себя рефлексию и поэтому не может больше выражать непосредственное». Этот вывод чреват двойственностью: с одной стороны, музыке дано выразить то, чего не может слово (ибо рефлексия, связанная со словом, «убивает непосредственное»); с другой — «эта кажущаяся бедность речи на самом деле составляет ее богатство», ведь «непосредственное — это неопределенное»[68], речь же, в отличие от музыки, выражает определенное. Так отношения слова и музыки были впервые, пожалуй, развернуты в форме неразрешимого противоречия: каждый из двух «языков» по-своему и выше, и ниже другого. Открытая Кьеркегором драматическая парадоксальность музыки как языка одновременно и более со-

---

67 «In der Musik ist Sinn und Folge, aber musikalische; sie ist eine Sprache, die wir sprechen und verstehen, jedoch zu übersetzen nicht im Stande sind». — *Hanslick E.* Vom Musikalisch-Schönen. Cit. ed. S. 35.

68 *Kierkegaard S.* Entweder/Oder. Cit. ed. S. 63-64.

вершенного, чем обычный язык, и «недостаточного», найдет уже в XX веке новое осмысление у Теодора Адорно: музыка — речь, непосредственно выражающая абсолютное, но ценой утраты однозначности и ясности. Если речь выражает абсолютное опосредованно, то «музыка настигает абсолютное непосредственно, но оно в тот же момент затемняется: так слишком сильный свет ослепляет глаз, и он теряет способность видеть всё видимое»[69].

Спекуляции философов и эстетиков на тему различия музыкального и вербального языка не мешали композиторам и теоретикам музыки пользоваться аналогией именно с этим «обычным» языком: в теории музыки ее синтаксис описывался (и до сих пор описывается) в таких

---

[69] «Musik trifft es [das Absolute] unmittelbar, aber in gleichen Augenblick verdunkelt es sich, so wie überstarkes Licht das Auge blendet, welches das ganz Sichtbare nicht mehr zu sehen vermag». — *Adorno Th.* Fragment über Musik und Sprache / *Adorno Th.* Quasi una Fantasia. Frankfurt/M., 1963. S. 14.

Осознание несходства музыкального и вербального языков и, вместе с тем, стремление все-таки закрепить за музыкой статус языка заставляло искать аналогии между музыкой и другими формами языка (в широком смысле этого слова). Так, в частности, возникла гипотеза К. Леви-Стросса о сходстве музыки и мифа: музыка — миф, закодированный в звуках. И миф, и музыка непереводимы на другие языки (идея, восходящая к Ганслику), но структурны, причем структурны сходным образом: их отличает «способность к анаграммированию» (capacité anagrammatique), иначе говоря — структуры, из которых состоит как миф, так и музыка, как бы комбинаторны, они допускают внутренние «перестановки» (в музыке — инверсии темы, транспонирование в другие тональности, различные искажения ритма и т. п.). Формы, возникшие в музыке Нового времени, — это инобытие форм тогда же исчезнувшего мифологического мышления: миф как бы перешел в музыку.

понятиях, как предложение, фраза, период и т. п. Ставшая традиционной, эта аналогия вместе с тем порождает и принципиально новые идеи. Арнольд Шёнберг в 1930-е годы выдвигает в работе о Брамсе концепцию современного музыкального языка как аналога прозы. Музыка «до Брамса» с ее симметричными структурами, членением на отрезки одинаковой длины и т. п. была подобием поэтической речи; Брамс же разрабатывает принципиально новый язык — «музыкальную прозу», отмеченную «асимметрией, комбинациями фраз различной длины ... и другими проявлениями нерегулярности». В итоге тривиальное для словесности различение поэзии и прозы в контексте музыкального авангарда становится новаторской идеей, открывающей, по мысли Шёнберга, путь к «ничем не ограниченному музыкальному языку»[70].

От музыки к слову

В обратном понятийном движении — от музыки к слову — легко можно различить три пласта, соответствующие трем описанным выше идеям трансмузыкального. Представление о музыке как принципе устройства обнаруживает себя уже в цитированном выше трактате Дионисия Галикарнасского, где «мелодичность» трактуется как один из организующих моментов ораторской речи. Трактат «О возвышенном» Псевдо-Лонгина определяет композицию (σύνθεσις) как «некую гармонию слов», явно имея в виду аналогию с «гармонией» музыкальной мелодии[71]. Му-

---

[70] *Schönberg A.* Brahms, der Fortschrittliche (1933) // *Schönberg A.* Stil und Gedanke. Lpz., 1989. SS. 113, 119, 145.

[71] «...τὴν σύνθεσιν, ἁρμονίαν τινὰ οὖσαν λόγων...». — «О возвышенном», гл. XXXIX. Die Schrift von Erhabenen dem

зыка, уже осознаваемая как нечто автономное и отличное от словесного, все же сохраняется в словесном на правах некоего композиционного принципа (в средневековом смысле термина compositio, обозначавшего именно искусство соединения слов в соответствии с нормами благозвучия[72]): слова, будучи связанными «гармонично», «как звуки в мелодии», обладают над слушателем особой властью, которая превосходит власть рациональной аргументации. В средневековом (восходящем, видимо, к Кассиодору) делении музыки на три части — harmonica, rhythmica, metrica — rhythmica могла пониматься как учение о благозвучном соединении («стечении») слов (incursio verborum): в определении Кассиодора, «ритмика исследует стечение слов, хорошо или плохо связан звук [с другими звуками]»[73]. «Соединение слов», как видим, здесь подлежало ведению музыки.

Итак, первый, еще в античности совершившийся перенос понятий от музыки к слову породил идею мелодичного/гармоничного устройства словесного произведения, и развитие этой идеи мы еще проследим подробнее в соот-

---

Longinus zugeschriben'/ Hrsg. von R. Scheliha. Berlin, 1938. S. 112-113.

72 Э. Р. Курциус подчеркивает, что ни в античной, ни в средневековой теории словесности не было учения о «композиции» в современном понимании этого слова. «Термин compositio принадлежал к сфере λέξις [стиля], а не τάξις [порядка], и обозначал теорию соединения слов во фразе по правилам эвфонии». — *Curtius E. R.* La littérature européenne et le Moyen Age latin. P., 1956. P. 87-88, сноска (гл. IV, 3: «Система античной риторики»).

73 «Rhythmica est, quae requirit incursionem verborum, utrum bene sonus an male cohaereat». — *Cassiodorus Vivariensis.* Institutiones divinarum et saecularium litterarum. Lib II (De artibus et disciplinis liberarium litterarum). Cap. 5 // PL, 70. Vol. 1209.

ветствующем разделе. Музыка слова — это небесная, космическая гармония, как бы извне сошедшая в словесное произведение и обустроившая его (впрочем, эта музыка может быть трактована и как отражение мировой concordia discors — того мирового диссонанса-разлада, который гармония призвана примирить). Эпоха Средневековья разделяла эту идею: так, для Роберта Килуордби «речь, в той мере, в какой она определяется [категорией] количества, принадлежит к гармонии (ad harmonicum) и есть не что иное, как некое число гармонически соединенных звуков, будь то звуки песен, звучание букв в слогах, звуки в стихотворных стопах и метрах»[74]. Понимание музыки слова как некой архитектоники развито в поэтике Ренессанса; позднее — в предромантизме и романтизме — оно будет практически вытеснено иными идеями, но затем обретет новую жизнь — прежде всего в поэтологической концепции Стефана Малларме, понявшего музыку как интеллектуальный, свободный от звуковой чувственности «ритм соотношений», которым должно быть пронизано словесное произведение[75].

В эпоху античности возникает и иной род музыкальных метафор: музыкальные термины в текстах Платона

---

[74] «...oratio prout quantitas dicitur ad harmonicum pertineat, et quod non sit aliud quam numerus sonorum harmonice compositorum, et hoc sive odarum ut in cantilenis, sive litterarum ut in syllabis, sive syllabarum ut in pedibus et in metris universaliter». — Трактат «О возникновении наук» (*Robert Kilwardby*. De ortu scientiarum, ок. 1250), cap. 24, § 194. Цит. по: *Haas M.* Die Musiklehre im 13. Jahrhundert von Johannes de Garlandia bis Franco // Die Geschichte der Musiktheorie. Bd 5: Die mittelalterische Lehre von der Mehrstimmigkeit. Darmstadt, 1984. S. 133.

[75] *Малларме С.* Письмо к Э. Госсу // Цит. по: *Bernard S.* Mallarmé et la musique. P., 1959. P. 75.

становятся обозначениями внутренних, душевных процессов и состояний. Уже в раннем диалоге «Лахет» Платон представляет добродетельного мужа, у которого слова совпадают с делами, «совершенным мастером музыки, создавшим прекраснейшую гармонию, но гармонию не лиры и не другого какого-то инструмента, годного для забавы, а истинную гармонию жизни, ибо он сам настроил свою жизнь как гармоническое созвучие слов и дел» (188 c)[76].

Сходные образы многократно возникают в диалоге «Государство». «Рассудительность ... походит на некое созвучие и гармонию» (4, 430 e) — она представляет собой «нечто вроде порядка», т. е. космоса. Три начала души (разумное, вожделеющее и яростное) у «справедливого человека» должны быть прилажены друг к другу, «как три основных тона созвучия — высокий, низкий и средний» (4, 443 d). «Разумный человек» должен быть гармоничным, музыкальным (μουσικός); он должен «наладить гармонию своего тела ради согласия и гармонии души» (9, 591 d)[77].

У Платона музыкальность души пока еще не отличается от музыкальности-гармоничности космоса: и та, и другая воплощают принцип устроенности, слаженности, который одинаков и для внешнего (космоса), и для внутреннего (человека).

В эпоху Средневековья перенос музыкальных понятий в область внутреннего-духовного приобретает систематический характер: в библейской экзегетике практически все музыкальные реалии, упомянутые в Священном Писании, были осмыслены как аллегорические именования духовных сущностей и событий. Возможно, этому процессу отчасти способствовало весьма своеобразное

---

[76] Перевод С. Я. Шейнман-Топштейн.

[77] Перевод А. Н. Егунова.

средневековое понимание музыки как науки, оперирующей не самодостаточными величинами, но элементами, «соотнесенными» с чем-то иным. В отличие от арифметики, трактующей об абсолютных величинах (quantitas), музыка имеет дело с величинами «соотнесенными» (relata), существующими «для чего-то иного» (ad aliquid). Это разделение впервые, видимо, проводит Кассиодор: «Арифметика — наука об исчисляемой величине, как она есть сама по себе. Музыка — наука, трактующая о числах, которые суть для чего-то иного (qui ad aliquid sunt), — о тех числах, которые находятся в звуках»[78]. Такова дефиниция музыки, которая становится общим местом средневековой учености; многие повторяют ее дословно (например, Храбан Мавр[79]), иные — с незначительными усовершенствованиями, как, например, Гуго Сен-Викторский: «Величиной, как она есть сама в себе (per se), занимается арифметика; той же, которая есть для чего-то иного, — музыка»[80].

Разумеется, «величины» музыки прежде всего сопоставлены со звуками: «Музыка — наука о числе, соотнесенном со звуками (Musica est scientia de numero relato ad sonos)», — это определение встречается во многих средневековых трактатах начиная, видимо, с XIII в.[81] Однако за-

---

78 «Arithmetica est disciplina quantitatis numerabilis secundum se. Musica est disciplina quae de numeris loquitur, qui ad aliquid sunt his qui inveniuntur in sonis». — *Cassiodorus Vivariensis.* Institutiones divinarum et saecularium litterarum. Lib II. Cap. 3 // PL. Vol. 70. Col. 1168.

79 *Rabanus Maurus.* De clericorum institutione. Cap. 24 // PL. Vol. 107. Col. 1401.

80 «Magnitudinem ergo quae per se est, arithmetica speculatur; illam autem quae ad aliquid est: musica». — *Hugo de S. Victore.* Eruditio didascalica. Lib. 2. Cap. 7 // PL. Vol. 176. Col. 755.

81 Такой вывод позволяет сделать база данных «Thesaurus Musicarum Latinarum» (подготовлена международным кол-

служивает внимания и то обстоятельство, что некоторые авторы не уточняют, с чем именно соотнесены «числа» музыки: они попросту — ad aliquid sunt. В выразительном определении уже цитированного трактата «Scolica enchiriadis» (9 в.) «все в музыке относится к чему-то иному (Omne musicum ad aliquid esse constat)»[82].

Таким образом, материал музыки («числа») в самих этих определениях как бы связан вообще «с иным», устремляется к иному, — возможно, не только к звуку, но и к слову, к смыслу. Такое понимание музыки могло послужить одним из факторов, открывших путь к ее расширительному толкованию — к перенесению музыкальных категорий на внутренний мир человека. «Музыка — это наука, разлитая по всем поступкам нашей жизни», — утверждает Кассиодор, и далее, возможно, переосмысляет метафорически знаменитое августиновское определение музыки: «Музыка есть наука хорошо соразмерять (Musica quippe est scientia bene modulandi[83]); так и мы, если следуем благому образу жизни, то всегда будем приобщены к этой науке; когда же грешим, то музыки не имеем»[84].

лективом на базе университета Индианы), содержащая корпус латинских текстов о музыке с III по XVII века: http://www.music.indiana.edu/tml

82 Musica et scolica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis / Hrsg. H. Schmid. München, 1981. S. 84.

83 У Августина эта сентенция, конечно, имеет смысл «наука хорошо петь»; однако Кассиодор явно апеллирует к более общему значению глагола modulor (от modus — «мера») и в своем моральном экскурсе расширительно трактует музыку как науку «соразмерять» свое поведение с принципами добродетели — *А. М.*

84 «Musica quippe est scientia bene modulandi; quod si nos bona conversatione tractemus, tali disciplinae probamur semper esse sociati; quando vero iniquitates gerimus, musicam non habemus».

Наделение музыкальных терминов аллегорическим смыслом позволило понять весь духовный уклад sub specie musicae. При этом музыка человеческой души для средневековых авторов уже не столько космична, сколько моральна: музыка души — теперь не образ космической устроенности, как это было у Платона, но выражение «добродетели», качества чисто человеческого. Музыка космоса и музыка души, musica mundana и musica humana расходятся (что, впрочем, не помешает им впоследствии то и дело соприкасаться), поскольку у музыки души появляется свой, особый источник — христианская добродетель; и хотя средневековые авторы продолжают повторяют общие места о musica mundana, заимствованные из Боэция, очевидно, что musica humana для них теперь гораздо важней. У некоторых авторов, например, у Хильдегарды Бингенской (как мы увидим ниже) «музыка космоса» становится чем-то вторичным, производным от музыки души: «небесная симфония» интериоризируется, звучит отныне из души человека.

Так открывается путь к словесному воссозданию субъективного опыта как трансмузыкального феномена. Однако если для Средневековья музыкальность души все-таки чаще всего остается не более чем аллегорией, то романтизм воспринимает эти идею вполне буквально, всерьез: музыкальное — уже не словесное одеяние душевного опыта, оно и есть сам душевный опыт, подлежащий воссозданию в слове; музыкальное в самом деле входит в слово изнутри, из глубин души.

Наконец, и топос «sine musica nulla disciplina» утверждается в поэтике, проявляясь самым непосредственным образом — в применении к поэзии самого термина

— *Cassiodorus Vivariensis.* Institutiones divinarum et saecularium litterarum. Lib II. Cap. 5 // PL. Vol. 70. Col. 1208-1209.

«музыка». Этот ход был вынужденным для тех теоретиков, которые пытались вписать ars poetica в систему семи свободных искусств, не желая в то же время отождествить ее с грамматикой или риторикой: им оставалось только осмыслить поэзию как разновидность музыки. Именно такой ход совершает Эсташ Дешан в трактате «Искусство сочинять и делать песни...» (1392), когда определяет то, что мы сейчас называем поэзией, как «другую музыку» (l'autre musique), а именно, как «естественную музыку» (musique naturele), в отличие от «искусственной музыки» (musique artificiele). «Искусственная музыка» названа так «в силу своего искусства, потому что посредством ее шести нот ... можно научиться петь»; «естественная музыка» называется так потому, что «никто не может обучиться ей». Эта последняя представляет собой «музыку уст, произносящих слова, облеченные в метр». Сопоставляя обе «музыки», а по сути сравнивая музыкальное и словесное искусство, Дешан занимает двойственную позицию, невольно напоминающую нам о Дионисии Галикарнасском: различая музыку и слово, оба стремились их в то же время сблизить. Так, Дешан, с одной стороны, несколько раз подчеркивает отличие «естественной музыки» (т. е. поэзии) от музыки в собственном смысле слова: естественная музыка исполняется «не поющим голосом», ее создатели обычно не владеют «искусством петь по нотам»; с другой стороны, он признает, что обе музыки заслужили это название в силу того, что обе они «произносятся и размеряются (pointoyées) сладостным голосом и посредством открытия уст», обе «нравятся слуху»[85].

---

[85] «L'artificiele [musique] ... est appellée de son art, car par ses VI notes ... l'en puet aprandre a chanter...»; «l'autre musique est appellée naturele pour ce qu'elle ne puet aprinse a nul... et est une musique de bouche en proferant paroules metrifiées...». —

Мысль о том, что «естественной музыке» нельзя научиться, кажется более чем странной в трактате, который в заглавии содержит слово «искусство» и, собственно, ставит своей целью обучить сочинению стихов — т. е. той самой «естественной музыке». Этот парадокс объясняется тем, что Дешан в этом месте своего трактата, по всей вероятности, опирается на сложившееся в средневековой теории музыки различение «естественной» и «искусственной» музыки и просто воспроизводит одно из связанных с этим различением общих мест. Оппозицию естественной и искусственной музыки ввел, по всей вероятности, Регино, аббат Прюма (ум. 915), в трактате «О гармоническом устройстве», где и появляется идея, что естественная музыка не может быть предметом обучения: «Естественная музыка (naturalis musica) — та, которая звучит не посредством музыкального инструмента, не касанием пальцев, не от человеческого наущения и воздействия (nullo humano impulsu aut tactu); ее приятные мелодии поются по вдохновению свыше, их учитель — одна лишь природа; такова музыка небесного движения или человеческого голоса (некоторые прибавляют сюда звуки и голоса неразумных животных). (...) Искусственная музыка (artificialis musica) — та, что измышлена и изобретена человеческим искусством и умом, та, что исполняется на каких-либо инструментах»[86]. До Дешана это разделение обычно применялось

Deschamps E. L'art de dictier et de fere chançons... Cit. ed. P. 269-271.

86 «Naturalis itaque musica est, quae nullo instrumento musico, nullo tactu digitorum, nullo humano inpulsu aut tactu resonat, sed divinitus adspirata sola natura docente dulces modulatur modos: quae fit aut in coeli motu, aut in humana voce. Nonnulli adiiciunt tertium, videlicet in irrationabili creatura, sono vel voce. (...) Artificialis musica dicitur, quae arte et ingenio humano excogitata est, et inventa, quae in quibusdam consistit

лишь к музыке, но не к словесному искусству: Дешан перенес уже существующую «музыковедческую» схему на иной материал — словесный.

Итак, поэзия — «естественная музыка», и не удивительно, что на фоне грандиозных технических достижений музыки Ars nova она и в самом деле воспринимается как нечто более простое и естественное, чем «новая музыка» Филиппа де Витри и Гильома де Машо (учителя Дешана). Однако и почти двести лет спустя, у Джорджа Патнема в «Искусстве английской поэзии» (1589), рисуется во многом сходная картина. Рифмованная поэзия «варваров» — это «естественная поэзия» (naturall Poesie), которая дана «природным инстинктом, до искусства». Вместе с тем Патнем, определяя поэзию как «искусство говорить и писать гармонично», а «стихи или рифмы» — как «род музыкального высказывания, вследствие определенного согласия в звуках», противопоставляет ее собственно музыке как «искусственному»: «услаждая слух», поэзия делает это, «быть может, не так превосходно, как гармонические созвучия искусственной (artificial) музыки»[87].

---

instrumentis». — *Regino Prumiensis.* De harmonica institutione. Cap. 4, 7 // PL. Vol. 132. Col. 487, 491.

87 «...The wilde and sauage people used a naturall Poesie in versicle and rime as our vulgar is. (...) Our maner of vulgar Poesie is more ancient then the artificiall of the Greeks and Latines, ours comming by instinct of nature, which was before Art or obseruation (...)». «Poesie is a skill to speake and write harmonically: and verses or rime be a kind of Musicall vtterance, by reason of a certaine congruitie in sounds pleasing the eare, though not perchance so exquisitely as the harmonicall concents of the artificial Musicke consisting in strained tunes, as is the vocall Musike, or that of melodious instruments, as Lutes, Harpes, Regals, Records and such like». — *Puttenham G.* The arte of English poesie. L., 1589 (repr. Kent, 1970). PP. 7-8, 79 (Book 1, ch. 5, Book 2, ch. 1).

Заданная Дешаном двойственность — слово, отчетливо отделяя себя от музыки, в то же время пытается стать музыкальным по-своему, стать «другой музыкой», — развивается в теории и практике «Великих Риториков». Ситуация, засвидетельствованная трактатом Дионисия Галикарнасского, здесь в самом деле во многом повторяется — ее удачно описал швейцарский исследователь Франсуа Риголо: риторика поэзии, осознавая свое отличие от музыки, в то же время хочет стать музыкальной по-своему, она «стремится создать музыкальный язык, который подчинялся бы правилам имитативной гармонии»; цель «риториков» — «отобрать у музыки свою собственность[88] и показать, что поэзия для самой себя может быть своей музыкой». В реальной практике эта словесная музыка риториков оборачивалась формальной виртуозностью — «словесной пиротехникой», по выражению Риголо[89].

Вероятно, именно с этой эпохи риторика начинает особенно тесно ассоциировать себя с музыкой: если музыка к XV веку уже давно двигалась в направлении к риторике, то теперь риторика сама движется навстречу музыке. Уже Данте в своем определении поэзии сближает риторику и музыку: поэзия — fictio rethorica musicaque poita; «вымысел, выраженный посредством риторики и музыки»[90]. Однако теперь, в теоретических трудах поэтов-риториков, риторика рассматривается как разновидность музыкальной науки: «Народная риторика — род музыки, называемой ритмической», — пишет Жан Молине; как и музы-

---

[88] Риголо цитирует здесь излюбленное выражение французских символистов, о котором еще пойдет речь ниже.

[89] *Rigolo F.* Le Texte de la Renaissance: De rhétoriqueurs à Montaigne. (=Histoire des idées et critique littéraire, vol. 205). Genève, 1982. P. 35.

[90] *Данте.* О народном красноречии, II, IV, 2.

ка, она сочетает ритмическое начало («определенное число слогов») «с некой сладостностью слаженного звучания (suavité de equisonance)»[91]. Это движение риторики к музыке продолжается и позднее: совершенно так же, как музыка заимствует у риторики фигуры, риторика пытается заимствовать у музыки ее технические термины. Этот встречный процесс, правда, не принимает столь глобальных масштабов, как риторизация музыки, проявляя себя порой в достаточно курьезных заявлениях. Так, Иоганн Маттеус Мейфартс в трактате «Немецкая риторика...» (1634), определяя «искусную речь» как «тайную гармонию или музыку» (Eine künstliche Rede ist eine heimliche Harmoney oder Musica), далее пишет следующее: «Есть невероятная краса, восторг, радость, наслаждение и смелость в том, когда оратор может снизу воспарить на септиму, или на сексту, как говорят музыканты...»[92]. Если для Дионисия Галикарнасского речь отличалась от музыки бедностью интервалов (она исчерпывается квинтой), то у Мейфартса «искусная речь» преодолевает этот недостаток и овладевает — разумеется, совершенно фиктивно! — всеми интервалами музыки.

Формула «поэзия — это музыка» продолжает жить дальше, в своей простейшей, неотрефлектированной форме почти не меняясь. Утверждения, что поэт N является музыкантом, а его произведения — музыкой, встречаются у самых различных авторов, обладая почти что неизменно-

---

91 *Molinet J.* Art de Rhetoricque vulgaire (1493) // Recueil d'arts de seconde rhétorique / Ed. E. Langlois. P., 1902. P. 216.

92 «Eine kunstliche Rede ist eine heimliche Harmoney oder Musica (...) es ist eine unglaubliche Zierde, Lust, Frewde, Wonne, und Dapfferkeit, wenn der Redener sich kan von unten auff in die Septimam schwingen, oder die Sextam, wie die Musicanten reden (...)». — *Meyfarts J. M.* Teutsche Rhetorica oder Redekunst. Erfurt, 1634. S. 12-13.

стью топоса. Если Гердер в конце XVIII столетия писал об одах Клопштока: «Едва в его элегической жиле начинает струиться кровь, как его поэзия словно сама становится музыкой»[93], то Гофмансталь в 1920-х годах отзывается о поэзии Малларме совершенно в том же духе: «Он был музыкантом почти в той же мере, что и поэтом; с композиторской точки зрения между ним и Дебюсси едва ли можно найти различие»[94].

Однако смысловая конструкция, в которой поэзия отождествлялась с естественной, а собственно музыка — с искусственной музыкой, претерпевает в XVIII веке драматическое изменение. Уже в сенсуалистской эстетике Ж.-Б. Дюбо соотношение меняется: музыка оперирует «знаками страстей, установленными самой природой», в то время как «артикулированные слова» — «лишь произвольные (arbitraires) знаки страстей»[95]. Так оказывается, что музыка — и есть самая естественная речь, собственно же речь — искусственна, вторична. Музыка вновь — в самом центре общеэстетической парадигмы, однако теперь она воплощает не высшее «искусство», вообще не принцип «искус-

---

93 «...kaum fängt eine Elegische Ader bei ihm mit dem ersten Tropfen Bluts zu strömen an, so wird seine Poesie gleichsam von selbst Musik». — *Herder J. G.* Schriften zur Asthetik und Literatur: 1767-1781 / Hrsg. von G. E. Grimm. Frankfurt/M., 1993. S. 764.

94 «...dieser war ja schon fast ebensosehr Musiker als Dichter: kompositorisch ist zwischen ihm und Debussy kaum ein Unterschied zu erkennen». — *Hofmannsthal H.* Einige Worte als Vorrede zu St.-J. Perse «Anabasis» // *Hofmannsthal H.* Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Bd 10: Reden und Aufsätze III, 1925-1929. Frankfurt/M., 1980, S. 145.

95 *Дюбо Ж.-Б.* Критические размышления о поэзии и живописи / Перев. Ю. Н. Стефанова. М., 1976. С. 247.

ности», но саму естественность, непосредственность в выражении чувства.

Предромантическое воображение пытается придать музыке статус универсального языка эмоций: артикулированная речь кажется неподходящей для выражения душевной жизни, которая теперь воспринимается как слитный поток. Так, Андреас Харткнопф, герой одноименного романа Карла Филиппа Морица, предается штудиям, которые «ставили целью сделать музыку непосредственным языком чувств, для чего членораздельные звуки годились гораздо меньше, чем нечленораздельные, которые не раздробляли целое, для того чтобы затем снова его собрать, но сохраняли его в его полноте таким, какое оно есть»[96].

Идея, что музыка — истинный язык чувств, в то время как обыденный язык случаен, условен, непоэтичен и т. п. — была глубоко усвоена в поэтике романтизма. Более того: язык музыки в романтических кругах перестает восприниматься как менее «ясный», чем вербальный язык. Не вполне прав французский музыковед Андре Кёруа, утверждавший, что «вкус к музыке сродни вкусу к неопределенному (vague)»[97]. Романтики вовсе не искали в музыке «неопределенное», но, напротив, нередко находили в ней самый определенный, самый ясный язык.

---

[96] «Sein Studium aber ging darauf, die Musik zur eigentlichen Sprache der Empfindungen zu machen, wozu sich die artikulierten Töne nicht so wohl schicken, als die unartikulierten, die das Ganze nicht erst zerstücken, um es dann wieder zusammenzufassen, sondern die es gleich so wie es ist, ganz und in seiner Fülle lassen...». — *Moritz K. Ph.* Andreas Hartknopf (1785) // *Moritz K. Ph.* Werke / Hrsg. von H. Günther. Frankfurt/M., 1981. Bd 1. S. 458.

[97] *Coeuroy A.* Appels d'Orphée: Nouvelles études de musique et de littérature comparées. P., 1929. Цит. по: *Claudon F.* Op. cit. P. 215.

Фридрих Шлейермахер, представляя речь идеального проповедника как «музыку, хотя и без пения и тона», добавляет: «есть и такая музыка, которая среди святых становится речью без слов, наиопределеннейшим, наипонятнейшим выражением души»[98]. Уже здесь мы имеем место с характерным романтическим парадоксом: речь, в идеале приближаясь к музыке, не теряет понятность, но, напротив, проясняется, становится все отчетливее, — однако музыка все равно понятнее речи! Особенно ясное выражение этот парадокс находит в одном из писем Феликса Мендельсона: «Люди часто жалуются на то, что музыка слишком туманна, что, слушая ее, человек не получает ничего определенного, в то время как обычная речь всем понятна. По моему мнению, все обстоит обратным образом, и не только в отношении к речи как целому, но и в отношении отдельных слов: эти последние кажутся мне такими двусмысленными, такими туманными, такими неясными, так подверженными изменениям смысла... Идеи, выражаемые музыкой, которую я люблю, не настолько туманны, чтобы их можно было перевести словами, — напротив, для этого они слишком точны... Слова для разных людей имеют разных смысл. Одна лишь музыка может всегда иметь один и тот же смысл, может вызывать одни и те же чувства у разных людей, однако эти чувства не могут быть точно переведены одними и теми же словами»[99].

---

[98] «...so wie eine solche Rede Musik ist auch ohne Gesang und Ton, so ist auch eine Musik unter den Heiligen, die zur Rede wird ohne Worte, zum bestimmtesten, verständlichsten Ausdruck des Innersten». — *Schleiermacher F.* Über die Religion. Stuttgart, 1985. S. 122-123.

[99] Письмо к Marc-André Souchay, 15 октября 1842. Цит. по: *Fubini E.* Les philosophes et la musique. P., 1983. P. 132.

Поэзия может искупить несовершенство и вторичность, а заодно и эту «неясность» обычного языка, лишь породняя его с музыкой. В эссе Уильяма Хезлитта «О поэзии в целом» о музыке почти ничего не говорится: более того, Хезлитт утверждает, что поэзия — «универсальный язык», человек — «поэтическое животное». Казалось бы, музыке здесь уже делать нечего. Однако дальше, по ходу рассуждения Хезлитта, музыка берет реванш. Выясняется, что «нет ничего музыкального или естественного в конструкции обыденного языка», которая представляет собой «нечто произвольное и условное» (Хезлитт почти дословно повторяет Дюбо). Самым же естественным оказывается музыкальный язык: «существует тесная связь между музыкой и глубоко укорененной страстью: сумасшедшие поют». Поэзия «соединяет обыденное употребление языка с музыкальным выражением», тем самым отражая в себе «музыку души»[100]; она является «универсальным языком» лишь потому, что сумела присвоить себе «музыкальное выражение»!

На рубеже XVIII-XIX веков в слове обнаруживается еще один недостаток помимо открытой Дюбо «условности»: есть чувства, которые слово не способно выразить, — и эту лакуну выразительности может заполнить лишь музыка: «То, что нельзя сказать, поют» (Ламартин)[101]. Слово, казалось бы, терпит в состязании с музыкой окон-

---

100 «...there is nothing either musical or natural in the ordinary construction of language. It is a thing altogether arbitrary and conventional. (...) There is a near connexion between music and deep-rooted passion. Mad people sing. (...) ...it [poetry] combines the ordinary use of language with musical expression». — *Hazlitt W.* On poetry in general // *Hazlitt W.* Essays. N. Y. etc, 1924. P. 236, 251-252.

101 «Ce qu'on ne peut pas dire on le chante». — *Lamartine A. de.* Cours familier de Littérature. T. 1-26. P., 1856-68. T. II. P. 49.

чательный провал; однако «другая музыка», музыка слова, и здесь приходит на помощь: слово, уподобившись музыке, выразит тем самым и то, что в ином случае не было бы подвластно словесному выражению. Уже Ф. Клопшток, обсуждая в диалоге-фрагменте «Об изображении» (1779), вопрос о том, как выразить «те чувства, для которых речь не имеет слов», приходит к выводу: поэт может выразить их «силой и расположением тех чувств, которые сходны с ними и выражены полностью». Иначе говоря, невыразимое может быть выражено посредством аналогии: «выраженные» чувства должны «намекнуть» на аналогичные им невыраженные, при этом на помощь выражению должны придти «благозвучие» (Wohlklang) и «размер» (Sylbenmaß), «одушевленные звуки» — то есть музыкальная сторона стиха. Итак, «бессловесное» при помощи музыкального должно стать частью словесного: «Во всяком хорошем стихотворении блуждает бессловесное (Wortlose), как в гомеровских битвах — боги, видимые лишь немногим»[102].

Проблему невыразимых словом чувств ставит — и решает при помощи музыки — Шиллер в статье «О стихотворениях Маттисона» (1794). Есть чувства, содержание которых «не подвластно изображению», — однако их можно выразить «со стороны их формы» (ihrer Form nach), воспроизводя эту форму в неких внешних аналогах. На это способна музыка, поскольку «весь эффект музыки состоит в том, чтобы сопровождать и воплощать внутренние дви-

---

[102] «der Dichter kann diejenigen Empfindungen, für welche die Sprache keine Worte hat ... , durch die Stärke und die Stellung der völlig ausgedrückten ähnlichen, mitausdrücken»; «Überhaupt wandelt das Wortlose in einem guten Gedicht umher, wie in Homers Schlachten die nur von wenigen gesehenen Götter». — *Klopstock F.* Von der Darstellung // *Klopstocks* Sämmtliche Werke. Leipzig, 1855. Bd 10. S. 199-200.

жения души аналогичными внешними движениями». Однако тут же выясняется, что и поэзия, если захочет стать музыкальной, может выразить такие чувства: ведь «во всяком поэтическом произведении мы отличаем единство мысли от единства чувств, музыкальную установку (Haltung) от логической, короче говоря, мы хотим, чтобы всякая поэтическая композиция, помимо того, что выражается ее содержанием, одновременно и своей формой была бы подражанием и выражением чувств и действовала бы на нас как музыка»[103]. Шиллер одновременно и набрасывает теорию невыразимого, и объясняет как это невыразимое выразить: та глубинная субъективность, которая не может быть прямым «предметом речи», тем не менее имеет некий внутренний динамический рисунок, конфигурацию — и эта конфигурация может быть выражена в аналогичном внешнем рисунке, образуемом музыкальными тонами или формальными элементами словесного произведения. Шиллер, по сути дела, развивает здесь ранний

---

[103] «Zwar sind Empfindungen, ihrem Inhalte nach, keiner Darstellung fähig; aber ihrer Form nach sind sie es allerdings, und es existiert wirklich eine allgemein beliebte und wirksame Kunst, die kein anderes Objekt hat als eben diese Form der Empfindungen. Diese Kunst ist die Musik... Wir unterscheiden in jeder Dichtung die Gedankeneinheit von der Empfindungseinheit, die musikalische Haltung von der logischen, kurz wir verlangen, daß jede poetische Komposition neben dem, was ihr Inhalt ausdrückt, zugleich durch ihre Form Nachahmung und Ausdruck von Empfindungen sei und als Musik auf uns wirke. (...) Nun besteht aber der ganze Effekt der Musik ... darin, die innern Bewegungen des Gemüts durch analogische äußere zu begleiten und zu versinnlichen». — *Schiller F.* Über Matthissons Gedichte. Cit. ed. S. 271-272. В работе «О поэзии наивной и сентиментальной» Шиллер выделит (в краткой сноске) особую разновидность «музыкальной поэзии»; здесь же он говорит о музыкальности как желаемом свойстве всякой поэзии.

проект вполне формалистической эстетики, в которой понимание художественной формы как аналогии внутренней формы чувства фактически нивелирует разницу между словесным и музыкальным. Аналогия форм — вот та ловушка, в которую попадает невыразимое, и такую ловушку может построить и музыка, и словесность.

Но в чем, собственно, состоит это невыразимое? Во внутренней музыке души. От предромантического представления о музыке как непосредственном языке чувств один шаг до уже романтической идеи о том, что музыка — и есть содержание душевной жизни, что «внутреннее» человека в принципе музыкально. Теперь музыкальное — не только принцип выразительности; оно захватило и область выражаемого, оказалось в самом центре того, что, собственно, должно быть выражено.

При этом и топос «sine musica nulla disciplina» сохраняет для романтиков свою силу. Многие романтики согласились бы с Генрихом фон Клейстом, признавшимся, что видит в музыке «алгебраическую формулу всех прочих искусств»: «С ранней юности я связывал все мои общие мысли о поэзии со звуками. Я верю, что в генерал-басе содержатся важнейшие разъяснения поэзии»[104]. Таким образом, все три ключевые идеи трансмузыкального здесь, в романтизме, встречаются.

---

[104] «... Denn ich betrachte diese Kunst [Musik] als die Wurzel, oder vielmehr, um mich schulgerecht auszudrücken, als die algebraische Formel aller übrigen. (...) ...so habe ich, von meiner frühesten Jugend an, alles Allgemeine, was ich über die Dichtkunst gedacht habe, auf Töne bezogen. Ich glaube, daß im Generalbaß die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst enthalten sind». — *Kleist H. von.* Письмо к Мари Клейст, 1811 г., Берлин. *Kleist H. von.* Werke und Briefe. Bd 4. Berlin; Weimar, 1984. S. 481.

Проникновение музыкальных категорий в область словесности принимает поистине лавинообразный характер у иенских романтиков. Л. Тик заявляет о возможности «мыслить тонами и музицировать словами и мыслями» — «in Tönen zu denken und in Worten und Gedanken zu musizieren» (во вступительной «Симфонии» к пьесе «Перевернутый мир», 1798); идея словесного музицирования обдумывается Новалисом: «Шиллер музицирует очень философично. — Также Гердер, Шлегель, Гёте в "Мейстере". Жан Поль поэтизирует музыкальные фантазии. Песни Тика также насквозь музыкальны»[105]. Иенские романтики распространяют идею словесной музыкальности с поэзии на прозу, с малых форм на крупные; главными писателями-музыкантами становятся Гёте-прозаик (в «Вильгельме Мейстере») и драматург Шекспир, величие которого определяется его музыкальностью: «В "Ромео" есть места, как в музыке, которые воздействуют вечно; также и в "Гамлете"» (Ф. Шлегель)[106]. Роман воспринимается как род симфонии: Э. Т. А. Гофман собственный роман «Эликсир дьявола» осмысляет как чередование музыкальных эпизодов, как бы образующих сонатное allegro с медленным вступлением: «Выражаясь музыкальным языком, роман начинается Grave sostenuto. Герой появляется на свет в монастыре... — потом вступает Andante sost[enuto] e piano — Жизнь в монастыре... — из монастыря он вступает в

---

105 «Schiller musiziert sehr viel philosophisch — Herder und Schlegel auch. Goethe im "Meister" auch mitunter. Jean Paul poetisirt musikalische Fantasien. Tiecks Lieder sind auch durchaus musikalisch». — *Novalis*. Schriften. Bd 3. Stuttgart, 1968. S. 320 («Всеобщий черновик», 1798-1799, № 419).

106 «Im Romeo giebt's Stellen wie in der Musik, die ewig wirken; doch auch in Hamlet». — *Schlegel F.* Literary notebooks. 1797-1801 / Ed. by H. Eichner. L., 1957. P. 127-128.

разнообразно-многообразнейший мир — здесь начинается Allegro forte»[107].

Дневники Фридриха Шлегеля конца 1790-х гг. отразили его упорную работу над музыкальным осмыслением литературных форм. Симметрия, повторы, контрапункт тезиса и антитезиса, по Шлегелю, обуславливают «музыкальное единство» словесного произведения, причем «музыкальными» оказываются и философские труды Канта: «К музыкальному единству с[ентментального] ро[мана] относится также симметричное возвращение темы»; «Если контрапункт музыканта основан на антитезисе, то его вариации — на тезисе (повторение темы)»; «У Канта музыкальные повторения той же темы. — Комбинаторное остроумие — лучшее, что есть у Канта»; «Всякий сонет — это цепь тезисов и антитезисов и заканчивается очень музыкально синтезом. Его (Шекспира — А. М.) пьесы часто заканчиваются как сонеты»; «Метод романа — тот же, что метод инструментальной музыки. В романе сами характеры можно разрабатывать так же свободно, как в музыке разрабатывается тема»; «В мелодии есть нечто сходное с рифмой — возвращение сходных звуковых индивидов»[108]. Однако эти опыты по конструированию му-

---

107 *Hoffmann E. T. A.* Письмо к К. Ф. Кунцу, 24 марта 1814 // *Hoffmann E. T. A.* Briefwechsel / Hrsg. von F. Schnapp. Bd 1. München, 1967. S. 454.

108 «Zur musikalischen Einheit des S[entimentalen] Ro[manzos] und selbst des ph[ilosophischen] R[omans] gehört auch das symmetrische Wiederkehren des Themas»; «Wie der Contrapunkt der Musiker auf der Antithesis — so beruht die Variazion der Musiker auf der Thesis (Wiederholung des Themas)»; «Kant musikalische Wiederholungen desselben Themas. — Der combinatorische Witz im Kant das beste»; «Jeder Sonett ist eine Kette von Thesen und Antithesen, und schließt endlich sehr musikalisch mit einer Syntese. Seine Stücke schließen oft wie seine Sonette»; «Die Methode

зыкального на основе логических и архитектонических понятий — не типичны для романтизма: в целом музыкальное для него — скорее не устойчивая структура, но «поток», отображающий изменчивую музыку души.

Идея музыки слова переживает еще один взлет в символизме, который, казалось бы, во многом усваивает романтическое представление о музыке как идеале, к которому стремится слово. «Символизм, — пишет Валери, — своим рождением обязан простому намерению, общему для многих поэтических семей (в остальном враждующих между собой), "забрать у музыки их собственность". Иного секрета у символизма нет»[109]. Выражение «забрать у музыки их собственность», собственно, принадлежит Стефану Малларме, который использует его в письме к Рене Гилю и в статье «Кризис стиха». Но и Валери снова прибегает к нему, когда вспоминает о Малларме: «Он упорно искал способ вернуть нашему искусству те чудеса и то значение, которое слишком могущественная музыка у него похитила»[110].

Настойчивое повторение этой мысли свидетельствует о ее значимости: литературному символизму (по крайней мере в лице его французских представителей) свойственно совершенно особое, ревнивое отношение к музыке, абсолютно чуждое романтикам. Здесь, собственно, и заложено главное отличие символистской музыкальности от

---

des Romans ist die der Instrumentalmusik. Im Roman dürfen selbst die Charaktere so willkührlich behandelt werden, wie die Musik ihr Thema behandelt»; «Es ist in der Melodie etwas dem Reim ähnliches — Wiederkehr ganz ähnlicher Individuen von Klang und Klangzusammensetzung». — *Schlegel F.* Literary notebooks. Cit. ed. P. 65, 97, 98, 124, 142, 183.

109 *Valéry P.* Предисловие к «Connaissance de la déesse» Люсьена Фабра // *Valéry P.* Oeuvres. Vol. 1. P., 1957. P. 1272.

110 *Valéry P.* Pièces sur l'art. P., 1934. P. 84.

романтической. Французский символизм (прежде всего в лице Малларме) был не только продолжением романтических поисков в области «музыки слова», но и в известной мере реакцией на чрезмерно восторженное отношение романтизма к музыке. Для многих романтиков (таких, как Брентано, Клейст, Гофман) музыка — безусловно высшее искусство; однако как писатели они не испытывали по этому поводу никакого чувства ущербности, продолжая «музицировать словами», насколько это возможно; достигнув же того, что казалось им пределом возможностей слова, они смирялись, понимая, что «слово — это конечное; музыка — это бесконечное» (Ламартин)[111].

Поэтология Стефана Малларме тоже ориентирована на музыку: «Я музицирую (Je fait de la Musique)», — признается он в письме к Э. Госсу[112]. Однако для Малларме, который, по словам Валери, «помещал слово не в начале, а в самом конце всего»[113], высшим искусством, без сомнения, было искусство слова. Именно в слове суммируется и достигает высшего и предельно чистого выражения все, что подготовили другие искусства, в том числе и музыка. Сюзанна Бернар, исследовавшая воззрения Малларме на музыку, удачно передала их парадоксальность в следующей формулировке: музыка «по своей примитивной, неинтеллектуальной сути — низшее искусство; *истинная музыка*, способная обращаться к духу в большей мере, чем к чувствам, — это поэзия»[114].

---

111 «La parole, c'est le fini; la musique, c'est l'infini». — *Lamartine A. de.* Cours familier de Littérature. Cit. ed. T. V. P. 430.

112 Цит. по: *Bernard S.* Mallarmé et la musique. P., 1959. 75.

113 *Valéry P.* Stèphane Mallarmé // Valéry P. Oeuvres. Vol. 1. P., 1957. P. 622.

114 *Bernard S.* Op. cit. P., 1959. P. 72.

В отличие от романтиков, воспринимавших музыку как поток, Малларме ценит в музыке особый тип структурности, «архитектуры» (об этом еще будет сказано ниже). Однако музыка как чувственное, привязанное к звуку искусство, владеет этим богатством не по праву — вот почему «мы должны совершить акт справедливой реституции: всё отобрать у музыки, эти ритмы, которые принадлежат лишь разуму, и сами эти краски, которые — не что иное, как наши страсти, пробужденные мечтанием»[115]. Малларме мог бы, наверное, согласиться со средневековым топосом «sine musica nulla disciplina», однако с той поправкой, что и «nulla musica sine arte poetica»: ведь только в поэзии, в слове музыка может по-настоящему осуществиться.

Малларме скептически относился к наивным попыткам Рене Гиля обосновать принципы «словесной инструментовки», приписать звукам речи комплексы смыслов[116]: Гиль, конечно, и не подозревал, что лишь повторяет почти столетней давности опыты немецких романтиков[117]. Неизбежность звукового воплощения — слабость музыки: необходимо найти «искусство перенесения в Книгу симфонии», потому что «музыка как совокупность отношений, существующих во всём, должна с полнотой и очевидностью воплотиться не в примитивных звучаниях меди,

---

115 «Cet acte de juste restitution qui doit être le nôtre, de tout reprendre à la musique, ses rythmes qui ne sont que ceux de la raison et ses colorations même qui ne sont que nos passions évocuées par la rêverie...». — *Mallarmé S.* Письмо к Рене Гилю, 7 марта 1885. Цит. по: *Bernard S.* Op. cit. P. 74.

116 *Ghil R.* Traité du verbe. P., 1886.

117 См.: *Махов А. Е.* Ранний романтизм в поисках музыки. М., 1993. С. 68-70.

струнных, деревянных духовых, но в интеллектуальном слове, достигшем своего апогея»[118].

Поэзия, усвоив принципы музыкальной организации, и становится подлинной музыкой: «Поэзия, приблизившаяся к идее, есть высшая музыка»[119]. Поэзия должна стать более музыкальной, чем сама музыка; став беззвучной, она будет обращаться к одному лишь духу. Музыкальное в строках поэзии «совершается во всей чистоте, без вмешательства кишечных струн и клапанов, как в оркестре... Используйте музыку в смысле, какой этому слову придавали древние греки, по сути обозначая им Идею или ритм соотношений; так она божественней, чем в публичном или симфоническом выражении»[120]. Казалось бы, Малларме попадает в замкнутый круг парадокса: поэзия окажется выше музыки только в том случае, если сама станет музыкой; но при этом музыка перестанет быть музыкой, а станет словом. Однако с точки зрения Малларме странной и запутанной оказывается как раз современная

---

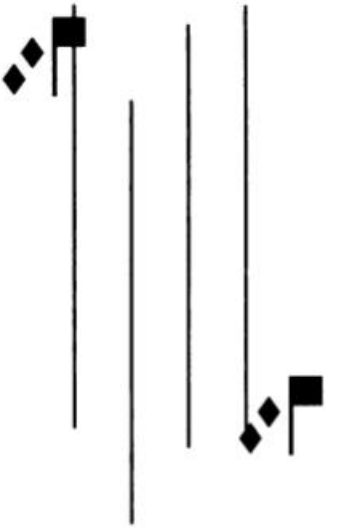
118 «...ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indeniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique». — *Mallarmé S.* Crise de vers (1886-1896) // *Mallarmé S.* Oeuvres complètes / Ed. H. Mondor et G. Jean-Aubry. P., 1945. P. 367-368.

119 «La Poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence...». — *Mallarmé S.* Le Livre, instrument spirituel // *Mallarmé S.* Cit. ed. P., 1945. P. 381.

120 «Vraiment entre les lignes ... cela [musique] se passe en toute pureté, sans l'entremise des cordes à boyaux et des pistons comme à l'orchestre... Employez Musique dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports; là, plus divine que dans l'espression publique ou symphonique». — *Mallarmé S.* Письмо к Э. Госсу // Цит. по: *Bernard S.* Op. cit. P., 1959. P. 75.

ситуация разделения музыки и поэзии: музыка отлучена от своей подлинной стихии — интеллектуального слова и заключена в темницу низменных чувственных звучаний; слово же отлучено от своих подлинных богатств, потому что их похитила у него музыка. Однако все станет на свои места, если музыка, вернув поэзии «ее собственность», тем самым поможет ей стать самой собой; впрочем, при этом и музыка станет «самой собой», чистой «Идеей или ритмом соотношений», — тревожная перспектива для тех, кто ценит в музыке именно ее чувственную сторону.

ГЛАВА II



MUSICA MUNDANA И MUSICA HUMANA В СЛОВЕСНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Две основные идеи трансмузыкального, соперничая друг с другом, а порой вступая в сложное взаимодействие, оказали заметное влияние на развитие идеи словесного произведения, которое и отображало в себе музыку космоса, и выражало музыки души — но по-разному на различных исторических этапах и у разных авторов. Обе идеи привлекли на свою орбиту целый ряд музыкальных понятий, ставших для словесности своими или почти своими. Так, идея музыкального устройства в эпоху античности и Ренессанса претворялась достаточно просто — главным образом в понятиях мелодии и гармонии; с эпохой же романтизма, когда возникла мода на перенесение в литературу музыкальных форм, первоначально цельная идея как бы раздробилась на огромное количество музыкальных понятий — появились словесные фуги, сонаты, симфонии и т. п., однако все эти «разные слова» говорили об одном — о готовности по-прежнему видеть в музыке область идеальных форм, ту область космической упорядоченности — musica mundana, к которой словесность желала бы приобщиться. Словесность по-своему ассимилирует и идею полифонического склада, воссоздавая своими средствами «согласие несогласного» и одновременность различного.

Идея музыки души — musica humana — не создает столь разветвленного понятийного аппарата, однако и она порождает свой образ словесного произведения, для которого ключевой становится метафора потока, отображающего изменчивость субъективного и отменяющего структурную упорядоченность.

MUSICA MUNDANA:
СЛОВЕСНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК МУЗЫКАЛЬНО УСТРОЕННЫЙ КОСМОС

Мелодия

Мелодия как соотношение тонов фиксированной высоты является исключительной принадлежностью музыки: ведь звуки речи не обладают точной высотой тона. Именно здесь, казалось бы, и пролегает одна из «недоступных черт» между словесностью и музыкой. Однако адептов словесной музыкальности эти соображения никогда не смущали: идея, что существует особая мелодия слов, что звуки, слова и даже образы поэзии складываются в мелодию, — одна из древнейших в фиктивном мире словесной музыки. Уже у Дионисия Галикарнасского «мелодия» (μέλος) фигурирует среди необходимых моментов «приятной и красивой речи», доставляющих «наслаждение слуху»; мелодия речи — такое «сплетение букв» и такой «склад слогов», при которых достигается, во-первых, соответствие речи «возбуждаемым чувствам» (так, у Гомера «путем построения слогов» переданы боль,

«сила страсти», «тишина пристани» и т. п.), а во-вторых, «многообразность и красота» речи[121]. Дионисий далек от того, чтобы понимать мелодию речи как точное расположение тонов и тем самым отождествлять ее с мелодией музыкальной (чем позднее займутся многие иные теоретики); по природе своей — эта уже совсем иная мелодия, сохраняющая, однако, с музыкой одно общее свойство — способность услаждать слух.

Для средневековых и ренессансных теоретиков более важной становится идея о гармоничном соединении слов, которую мы рассмотрим в следующем разделе; впрочем, граница между «гармоничным» и «мелодичным» в поэтологических построениях крайне зыбка. Экстравагантную попытку не только применить к поэзии понятие мелодии, но и придать ему вполне точный смысл предпринимает в начале XV столетия итальянский гуманист Колуччо Салутати, который в первой книге трактата «О подвигах Геркулеса» подробно обсуждает взаимоотношения словесности и музыки.

Колуччо, в отличие от Дешана, не пытается вписать поэзию (ars poetica) в средневековую систему семи свободных искусств, утверждая ее как самостоятельное искусство. В то же время он соотносит ее со средневековой системой, поскольку поэзия взяла «лучшее» у всех семи искусств: «мудрейшие мужи», создатели поэзии, «соединив

---

[121] *Дионисий Галикарнасский.* О расположении слов, XI, XV. Цит. в переводе М. Л. Гаспарова: Античные риторики. М., 1978. С. 181-182, 189-190. Из других разъяснений понятия «мелодичности» у Дионисия: «мелодично» произведение, «приятное слуху»; «мелодичность» достигается разными способами — вкраплением в сочинение «мелодичных, ритмичных и приятно звучащих» слов, избеганием монотонности, искусным введением разнообразия (μεταβολή) и т. д.

грамматическую соразмерность, логическую правильность, риторическую украшенность, заимствовали у арифметики — числа, у геометрии — меры, у музыки — мелодии, у астрологии — уподобления, создав из всего этого повествование, или искусство поэтическое...»[122].

Что же представляет собой «мелодия», которую поэзия «одолжила» у музыки? Чтобы найти в стихе эту мелодию, Салутати проводит совершенно фантастические параллели между поэтическим метром и музыкальными интервалами: «слоги» и «стопы» уподобляются «тонам» и «нотам», соотношение разных частей строки по числу слогов и содержащихся в слогах или в стопах мор образует подобие интервалов, какие возникают между «тонами» или «нотами» музыки. Вот пример его странных числовых выкладок, произведенных над стихом Вергилия: «Если слоги принять за голоса, то их первое деление соответствует гармонии кварты, второе образует совершенную квинту, последнее же деление, если два кратких слога принять за один долгий, дает в измерении еще одну квинту»[123]. Самый совершенный стих, по Колуччо, —

---

122 «[prudentissimi viri] simul enim congruitatem grammatice, logice proprietatem, ornatumque rhetorice conjuigentes, ab arithmetica numeros, a geometria mensuras, a musica melodias, ab astrologia vero similitudines mutuarunt, ex his omnibus narrationem sive artem poeticam componendo...». — *Colucci Salutati* de laboribus Herculis / Ed. B. L. Ullman. Zürich, 1951. Bd 1. S. 19 (Lib. 1, cap. 3).

123 «... si sillabas pro vocibus sumere velis, prima illa partitio dyatesseron equat armoniam, secunda vero perfectam enumerat dyapentem, ultima autem particula, si duas breves pro una longa sumpseris, aliam metitur dyapentem». — Ibid (lib. 1, cap. 6). S. 29. Это несколько темное, на наш взгляд, рассуждение можно понять так: кварта (в пифагоровом строе выражается отношением 4:3) и две квинты (3:2) в сумме как бы дают

«героический» (здесь имеется в виду гекзаметр), потому, что в нем как бы отражена сама структура музыки: «Героический стих, будучи звучнее и благороднее прочих, имеет шесть стоп, так что поэтическое повествование шествует шестью стопами, и из такого же количества нот состоят голоса музыки»[124]. В итоге мелодия обнаруживается в числовых пропорциях, возникающих между «частями» («стопами») стиха: «Стих есть собственный инструмент поэта, который измеряется своими частями, т. е. стопами; из этих частей мы его составляем и связываем посредством чисел — не всех, но определенных, из чего в итоге возникает музыкальная мелодия (musica melodia)»[125].

Такова, пожалуй, первая «научная» попытка доказать, что поэзия располагает своей точно фиксируемой мелодией и в этом отношении ничуть не отличается от музыки. Во второй половине XVIII века подобные опыты возобновляются с развитием фонетики, но имеют уже совсем иной характер: объектом применения становится не поэзия, но устная речь, а вдохновляющей идеей — концепция изначальной музыкальности речи, о которой мы уже говорили выше. Тем не менее, и эти новые исследования так или иначе направлены на разрушение «недоступной черты» между музыкой и словом: фонетисты XVIII века

(разумеется, абсолютно условно) «17 долей» (4+3+3+2+3+2), которые соответствуют 17 слогам гекзаметра.

124 «Habet itaque versus heroicus, qui sonantior et nobilior est ceteris, sex pedes, musica vero sex notulas, ut poetica narratio sex pedibus incedat et totidem vocum notulis ipsius musice modulatio concinatur». — Ibid. S. 28-29.

125 «Et quoniam versus est poete proprium instrumentum, quem suis partibus, hoc est pedibus, mensuramus atque componimus et non omnibus sed certis numeris alligamus, ex quibus resultat et queritur musica melodia...». — Ibid. S. 19.

пытаются доказать, что устная речь обладает высотно фиксированным музыкальным тоном и тем самым не отличается принципиально от музыки. Джошуа Стил в книге «Опыт по установлению мелодии и меры речи» (1775) пытается фиксировать точную высоту, длительность, динамику звуков речи, используя особую систему знаков; он, в частности, записывает «мелодию» декламации Гарриком монолога «Быть или не быть...»[126]. Кристиан Готтхольд Шохер в книге с выразительным названием «Должна ли речь навсегда остаться скрытым пением, и нельзя ли сделать наглядными и записать подобно музыке ее виды, ходы и изгибы?» (1791)[127] расположил гласные звуки как музыкальный звукоряд и впервые попытался записать декламацию нотами.

Поэтика этого периода, независимо от подобных «научных» разработок, по-своему осмысляет мелодию слова. Гердер, определяя поэзию как «музыку души», уточняет: музыка — не в отдельных словах; именно «в самой последовательности слов преимущественно и возникает и проявляет себя мелодия образов и тонов». Мелодия понята Гердером как особая — надлогическая и надсинтаксическая — связь элементов словесного произведения: «Ода и идиллия, басня и страстная речь представляют собой мелодию мыслей, где каждый тон трогает, возникая, оставляя место другому тону, растворяясь и теряясь в нем сладостным следом, прекрасным отзвуком»; эффект музыки воз-

---

126 *Steele J.* An essay towards establishing the melody and measure of speech. L., 1775. См. об этой книге: *Hollander J.* Vision and resonance: Two senses of poetic form. N. Y., 1975. P. 18-19.

127 *Schocher Ch. G.* Soll die Rede auf immer ein dunkler Gesang bleiben, und können ihere Arten, Gänge und und Beugungen nicht anschaulich gemacht, und nach Art der Tonkunst gezeichnet werden? Lpz., 1791.

никает именно из «цепи таких разрешений и перетеканий (Verfließungen)», в такой музыкальной речи «всякий отдельный момент сам по себе ничто и эффект целого — всё»[128].

Обоснование числовой (как у Колуччо) или акустико-тоновой (как у фонетистов Стила и Шохера) аналогии между словесной и музыкальной мелодиями Гердера нисколько не занимает. Он разрабатывает, в сущности, мысль, восходящую еще к Дионисию: мелодия — особый тип связи, «соединения» слов, при котором слова взаимодействуют между собой не в силу своей логико-синтаксической соподчиненности, но иначе — перекликаются звуками, оттенками смыслов, оставляя друг в друге «след» и образуя совсем особую линию, для которой нет иного слова, кроме как «мелодия».

Это понимание словесной мелодии усваивается романтической и постромантической поэтикой. Новалис находит в гётевском «Вильгельме Мейстере» «мелодию стиля», обладающую вполне магической силой: будучи всего лишь «внешним», всего лишь манерой «обхождения» писателя с читателем, именно она, тем не менее, «притягивает нас к чтению и привязывает к той или иной

---

128 «...In der Wortfolge selbst vornehmlich folgt und wirkt eine Melodie von Vorstellungen und Tönen... Ode und Idylle, Fabel und Rede der Leidenschaft sind eine Melodie von Gedanken, wo jeder Ton rührt, indem er geschieht und einem andern Platz macht und sich durch die süße Spur, durch den schönen Nachklang, der er nachläßt, sich in einen andern auflöst und verliert. Eben aus der Kette also solcher Auflösungen und Verfließungen ... entsteht die Wirkung der Musik und durch die Sprache das Ganze der Ode, der Idylle, der Fabel, des Drama, der Epopöe, wo jedes einzelne Moment an sich nichts und der Effect des Ganzen Alles ist». — *Herder J. G.* Kritische Wälder: Viertes Wäldchen // *Herder J. G.* Werke / Hrsg. H. Düntzer. Berlin, o. j. Tl 20. S. 525.

книге» (с идеей о принудительном действии музыкально-словесной гармонии мы еще столкнемся ниже). Эта «мелодия стиля» — уже не «мелодия слов» в понимании Дионисия: последняя, в сущности, была не более чем удачным, благозвучным и выразительным, соединением слов; новалисовская «мелодия стиля» отражает новейшие идеи о произведении как органической целостности — именно в «мелодии» Новалис усматривает «духовное единство и истинную душу книги»[129].

У символистов слова, свободные от рациональной взаимосвязанности — «высвобожденные из эксплицитных структур»[130], вступают в иные отношения высшего, надлогического порядка — и такой порядок им угодно назвать «музыкальным». Если в музыке даны, по словам Малларме, «модель моделей, тип музыкальной архитектуры, применимый ко всем искусствам»[131], то в поэзии эта архитектура достигается не соблюдением числовых пропорций (как думали ренессансные теоретики), но таким расположением слов, которое не определяется ни логикой, ни син-

---

129 «So sonderbar, als es manchen scheinen möchte, so ist doch nichts wahrer, als daß es nur die Behandlung, das Äußre — die Melodie des Styls ist, welche zur Lektüre uns hinzieht und uns an dieses oder jenes Buch fesselt. (...) ...diese geistige Einheit ist die wahre Seele eines Buchs...». — *Novalis*. Schriften. Bd 3. Stuttgart, 1968. S. 568-569 («Фрагменты и штудии 1799-1800». № 93).

130 «set free ... from explicit structures». — *Kenner H.* The Pound Era. L., 1972. P. 125.

131 «Voilà, certes, le modèle des modèles, un type d'architecture musicale s'applicant à tout les arts». — Слова из разговора с Лораном Тайадом на концерте, где исполнялась 9 симфония Бетховена; воспроизведены в его мемуарах: *Tailhade L.* Quelques fantômes de jadis... P., 1920. P. 146. Цит. по: *Bernard S.* Op. cit. P. 44.

таксисом, ни даже единством произносящего субъекта: «чистое произведение» предполагает исчезновение поэта, «уступающего инициативу словам», которые «загораются взаимными отсветами»[132]. Мелодия стиха — это инобытие синтаксиса: *иная*, как бы не лингвистическая, а эстетическая форма соединения слов, та, которая для ренессансных теоретиков просто «ласкает слух», а в более изощренных, но не менее туманных представлениях символизма — заставляет слова «загораться взаимными отсветами» (Малларме). Эта мелодия — идеальная структура словесного произведения — может быть понята и как его «эйдос», родившийся прежде слов; поэту остается лишь положить эту мелодию на слова: «Настоящая экономия — в том, чтобы сначала написать мелодию; все мы сочиняем стихи на какой-то мотив» (Эзра Паунд)[133].

Мелодия слова в таком понимании — «цепь», если воспользоваться гердеровским словом, всех возможных внесинтаксических соотношений звуков и смыслов. Такое понимание предельно ясно сформулирует Томас Элиот в лекции «Музыка поэзии» (1942 г.). Музыка слова сосредоточена «в точке пересечения», она возникает на пересечении двух «отношений»: отношения слова к другим словам того же контекста (как к ближайшим, рядом стоящим словам, так и ко всему контексту в целом) и отношения

---

132 «L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui céde l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle trainée de feux sur des pierreries... ». — *Mallarmé S.* Crise de vers (1886-1896) // *Mallarmé S.* Cit. ed. P., 1945. P. 366.

133 «It is my personal belief that the true economy lies in making tune first. We all of us compose verse to some sort of tune...». — *Pound E.* I Gather the Limbs of Osiris (1911-12) // *Pound E.* Selected prose. 1909-1965 / Ed. W. Cookson. N. Y., 1973. P. 37.

«непосредственного значения слова в данном контексте ко всем другим его значениям в других контекстах»[134].

Так понятая музыкальность, если помыслить ее в пределе, означает превращение текста в сплошную игру перекличек, в сплошное отношение; и если музыка, по мнению средневековых ученых, — наука о «величинах, соотнесенных с чем-то иным», то поэзия, обратившаяся в абсолютную «соотнесенность», и в самом деле становится именно такой музыкой.

Гармония

В недрах античной риторики вызревает идея, что слова в речи должны быть соединены гармонично; аналогии с музыкой свидетельствуют, что имеется в виду именно музыкальная гармония. Псевдо-Лонгин в трактате «О возвышенном» описывает удачное соединение слов как одно из качеств, ведущих к «возвышенному»; однако слово «соединение» (σύνθεσις) тут же заменяется словом «гармония», которая определяется как «удивительный инструмент» убеждения, наслаждения, страсти и сравнивается в этом смысле с авлосом и кифарой. Далее «соединение» определяется как «гармония слов», посредством которой оратор заставляет слушателя сопереживать ему[135].

---

134 «The music of a word is, so to speak, at a point of intersection: it arises from its relation first to the words immediately preceding and folllowing it, and indefinitely to the rest of its context; and from another relation, that of immediate meaning in that context to all the other meanings which it has had in other contexts, to its greater or less wealth of association». — *Eliot T.* The Music of Poetry // *Eliot T.* On Poetry and Poets. N. Y., 1957. P. 32-33.

135 «О возвышенном», гл. XXXIX. Cit. ed. S. 112-115.

Идея о гармонии как некой силе, соединяющей слова, усваивается средневековыми теоретиками: напомним, что в определении Килуордби речь является «неким числом гармонически соединенных звуков». Данте называет поэтов, сочинителей канцон, armonizantes verba — «те, кто гармонично соединяют слова»; сама же канцона состоит из verba armonizata — красиво согласованных, «гармонизированных» слов[136]. Мотив гармонии фигурирует почти как общее место и в ренессансных риториках и поэтиках: так, Бернардино Томитано в «Рассуждениях о тосканском диалекте» (1545) говорит о пяти частях риторики как о «пяти струнах, из которых оратор составляет ровнейшую гармонию»[137].

В чем же, собственно, выражается эта гармония словесной композиции? Представление о ней фактически сводится к двум моментам.

Прежде всего, гармония понимается как «сила», позволяющая оратору (или писателю) заставлять слушателя/читателя погружаться в те или иные эмоциональные состояния: «чувствовать силу гармонии» — значит переживать некое насильственное воздействие (здесь трудно не вспомнить идею Боэция о невозможности для человека избежать воздействия музыки, «даже если бы мы этого и хотели»). Этот мотив появляется уже в трактате Псевдо-Лонгина: подобно тому как звуки авлоса «внушают слушателям некие страсти», так и гармоничное расположение слов «вводит страсть, испытываемую говорящим, в душу

---

136 *Dante*. De vulgari eloquentia, II, 8, 5-6.

137 Цит. по: *Baldwin Ch. S.* Renaissance literary theory and practice. N. Y., 1939. P. 60.

другого», принуждая слушателей к «участию»[138].

Речь, таким образом, может воздействовать двояко: логикой рациональных аргументов и музыкальной «силой гармонии»; она может убеждать — но может и как бы обольщать, и это второе свойство связано именно с ее музыкальной стороной. Характерному топосу средневековых музыкальных трактатов — перечислению удивительных воздействий музыки на душу (она «вызывает различные состояния чувств» — «воспламеняет сражающихся», «облегчает душу труждающихся», «успокаивает возбужденные души» и т. д.[139]), соответствуют аналогичные перечисления очень сходных чудесных воздействий риторики: она «движением языка умеет доставлять смятенным — мир, а мирным — смятение, веселых заставляет плакать, печальных — веселиться (laetos in lacrymas, tristes in laeta ciebat)», — говорит о риторике Бальдерик Бургейльский (конец XI — начало XII в.)[140].

Идея об особой «силе» речи, обусловленной гармоническим расположением слов, переходит и в поэтологические трактаты XV-XVII веков. У Колуччо Салутати поэзия не просто содержит в себе некую «сладостность» (dulcedo), но и не может ее не содержать — в этой «сладостности» есть нечто принудительное: «Что же скажу о стихах, которые, будучи произносимы, не могут не

---

138 «...τὸ παρεστὼς τῷ λέγοντι πάθος εἰς τὰς ψυχὰς τῶν πέλας παρεισάγουσαν καὶ εἰς μετουσίαν αυτοῦ τοὺς ἀκούοντας ἀεί καθιστᾶσαν...». — «О возвышенном», гл. XXXIX.

139 Общее место, с вариациями повторяющееся во многих текстах, часто со ссылкой на «Этимологии» Исидора Севильского, где, вероятно, появляется впервые (Lib. 3, Cap. 17 // PL. Vol. 82. Col. 163).

140 Les oeuvres poétiques de Baudri de Bourgueil / Ed. Ph. Abrahams. P., 1926. P. 225. Цит. по: *Curtius E. R.* Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. München, 1984. S. 81.

обладать некой сладостностью? Но это и не удивительно: разве возможно, чтобы, при произношении этих связанных между собой строк (numeros) вырывалось что-то такое, в чем не было бы некой особой мелодии (modulatione) голоса и звука?»[141].

«Сладостность» гармонического расположения достигается не в последнюю очередь благодаря риторическим фигурам. Джордж Патнем именно в разделе о фигурах излагает концепцию гармоничной/мелодичной речи. Помимо своих «обычных достоинств», к которым Патнем относит, например, «глубокомысленность» (sententiousnes), фигуры «содержат еще некую нежную и мелодичную манеру речи», почему их следует назвать еще и «слуховыми»: ведь «нашу речь делают мелодичной или гармоничной не только музыкальные мелодии, но и выбор гладких слов». Итак, риторические фигуры воздействуют не только своей смысловой стороной (тем, что Патнем называет «глубокомысленностью»), но и своей особой музыкой. Искусное расположение слов позволяет «вызывать немалые изменения в человеке», можно «завоевывать его душу», совершая тем самым «самую великую и славную победу»[142]. Словесная гармония здесь, как и у Псевдо-Лонгина,

---

141 «Quid autem de versibus dicam, quos sine quadam dulcedine non possis efferre? Nec mirum: nam qui fieri potest quod aliquid inter tales ligatum numeros in pronuntiationem erumpat sine singulari modulatione vocis et soni?». — *Colucci Salutati* de laboribus Herculis. Cit. ed. (lib. I, cap. 9). S. 40.

142 «And your figures rhetoricall, besides their remembred ordinarie vertues, that is, sententiousnes, and copious amplification, or enlargement of language, doe also conteine a certaine sweet and melodious manner of speech, in which respect, they may, after a sort, be said auricular: because the eare is no lesse rauished with their currant tune, than the mind is with their sententiousnes. (...) And our speech is made melodious or harmonicall, not onely by

оказывается способом некоего насильственного воздействия на душу слушателя или читателя, а сам оратор/поэт, по справедливому замечанию Дж. А. Уинна, превращается у Патнема «в своего рода обольстителя»[143].

Второй момент, определяющий идею словесной гармонии, — понимание ее как числовой пропорции. Эта идея выдает несомненное влияние музыки — «науки о числах». Характерный пример обсуждения словесной гармонии sub specie numerorum — упомянутый трактат Колуччо Салутати. Ренессансная поэтика переносит на слово пифагорейские по своим истокам представления о «музыке сфер» и «небесной гармонии»; правда, эта процедура нередко сопровождается (например, у Дж. Патнема и Т. Кемпиона) явной или неявной ссылкой на «Книгу Премудрости Соломона», в которой нашлось вполне пифагорейское по своему духу речение: «Ты все расположил мерою, числом и весом» (11, 21). Применение к поэзии принципов числовой гармонии мотивировано ее причастностью к «музыке сфер»: «Так как мы показали, что в инструменте

---

strayned tunes, as those of Musick, but also by choise of smoothe words: and thus, or thus, marshalling them in their comeliest construction and order ... , setting them with sundry relations, and variable formes, in the ministery and vse of words, doe breede no little alteration in man. (...) He therefore that hath vanquished the minde of man, hath made the greatest and most glorious conquest. ». — *Puttenham G.* Op. cit. (Book 3, ch. 19). P. 206-207. Сходное понимание «силы» риторических фигур проявится и в барочной поэтике XVII в.: «Сила этих фигур настолько магическая, что даже и когда высказываемое в них оказывается ложным, они все же могут заставить вас поверить в его истинность...» — *Tesauro E.* Il Cannocchiale aristotelico (1654). Цит. по: *Kennedy W. J.* Rhetorical norms in Renaissance Literature. New Haven, L., 1978. P. 14.

143 *Winn J. A.* Op. cit. P. 162-163.

поэзии заключена небесная гармония, — пишет Салутати, — то необходимо применить к нему арифметические пропорции, из которых, по мнению большинства, и состоит музыкальная мелодия»[144]. «Мир создан в соответствии с симметрией и пропорцией, в этом смысле его можно сравнить с музыкой, а музыку — с поэзией», — пишет Томас Кемпион в «Наблюдениях об искусстве английской поэзии» (1602); поэтому первую главу своего труда он посвящает «числам» (numbers), которые играют главную роль при «соединении слов в гармонию (in joining of words to harmony)»[145].

Одно из центральных понятий в поэтике Патнема — «пропорция» (proportion), понимаемая в широком смысле как удачное соотношение рядом стоящих «вещей» (в том числе и соотношение запахов, цветов и т. п.), — также одновременно и космично, и музыкально. С одной сторо-

---

144 «Ut igitur ostendamus celestem armoniam instrumento poetico contineri, oportet per transitum proportiones arithmeticas assignare, de quibus a maioribus traditum est melos musicum provenire». — *Colucci Salutati* de laboribus Herculis. Ed. cit. (lib. 1, cap. 5). S. 23.

145 «The world is made by Symmetry and proportion, and is in that respect compared to Musick, and Musick to Poetry». — *Campion Th.* Observations in the Art of English Poesie (1602) // *Campion Th.* Works / Ed. by W. R. Davis. L., 1969. P. 293. Сходные мотивы, но в менее разработанном виде, появляются и у Филипа Сидни в «Защите поэзии»: весьма либерально допуская возможность поэзии без рифмы и метра (не они, по его мнению, делают поэзию поэзней), он различает в поэтическом слове «качество силы» (forcible quality) — свойство, проявляющееся независимо от формальных признаков поэзии, и «размеренное количество» (measured quality), — это последнее свойство проявляется в слове как «гармония» (*Sidney Ph.* A defence of poetry // Cit. ed. P. 100).

ны, «все вещи держатся пропорцией» (далее идет скрытая отсылка к упомянутому стиху из «Книги Премудрости Соломона») и «без нее ничто не может быть хорошим и красивым»: в этом смысле «пропорция» у Патнема космична и даже онтологична. С другой стороны, из трех видов пропорции — арифметической, геометрической и музыкальной — поэзия как «искусство говорить и писать гармонично», разумеется, избирает для себя именно музыкальную пропорцию. Патнем выделяет несколько типов музыкально-поэтической пропорции; любопытно для нашей темы рассуждение о «пропорции по расположению» (proportion by situation). Стихи в стихотворении нужно располагать так, чтобы «наилучшим образом обеспечить слуху наслаждение»; поэт «своими размерами и созвучиями, образующими различные пропорции, имитирует гармонические мелодии вокальной и инструментальной музыки». Далее музыкальная аналогия углубляется: расположение элементов в поэтическом тексте (например, тех или иных стоп или созвучий — ближе или дальше по отношению друг другу) дает тот же эффект, что и расположение тонов в музыкальных ладах (дорийском, фригийском, лидийском и т. д.) и «порождает разнообразную и странную гармонию»[146].

---

[146] «...Our maker by his measures and concordes of sundry proportions doth counterfait the harmonicall tunes of the vocall and instrumentall Musickes. As the *Dorien* because his falls, sallyes and compasse be diuers from those of the *Phrigien*, the *Phrigien* likewise from the *Lydien*, and all three from the *Eolien*, *Miolidien* and *Ionien*, mounting the falling from note to note such as be to them peculiar, and with more or lesse leasure or precipation. Euen so by diuersitie of placing and scituation of your measures and concords, a short with a long, and by narrow or wide distaunces, or thicker or thinner bestowing of them your proportions differ, and breedeth a variable and strange harmo-

Словно следуя за Боэцием, предлагавшим искать musica mundana «в том, что находится на небе», ренессансные теоретики словесности вводят в свои трактаты сопряженный с музыкой мотив неба: «Поэтическое искусство среди прочих наук о речи (sermonicales scientias) — как бы некое возвышенное небо, заключающее в себе согласие всех тех музыкальных гармоний, которые платоники приписывали небу или небесным сферам», — пишет Салутати[147]; Сидни же в заключительных строках своей «Защиты» издевается над «пресмыкающимся разумом» тех, кто «не способен оторваться от земли, чтобы поднять взор к небу поэзии»[148]. Гармония, став фактом поэзии и принципом поэтики, остается космичной — космосом, сошедшим в поэзию, или поэзией, устремившейся к космосу.

---

nie...». — *Puttenham G.* Op. cit. Book 2, ch. 1, 10. P. 78, 97-98.

147 «...fatendum sit artem poeticam inter sermonicales scientias sine dubitatione sublimem quasi celum quoddam cunctas musici concentus armonias, quas celo sive celi speris assignaverunt Platonici, comprehendisse...». — *Colucci Salutati* de laboribus Herculis. Ed. cit. (Lib. 1, cap. 9). S. 40.

148 Наказания тем, кто не способен поднять взор к небу поэзии, — влюбиться, но не снискать благосклонности из-за неумения написать сонет; умереть и быть забытым из-за отсутствия эпитафии: «But if ... you cannot hear the planet-like music of poetry; if you have so earth-creeping a mind that it cannot lift itself up to look to the sky of poetry ... ; then ... thus much curse I must send you in the behalf of all poets: that while you live in love, and never get favor for lacking skill of a sonnet; and when you die, your memory die from the earth for want of an epitaph». — *Sidney Ph.* A defence of poetry. Cit. ed. P. 121.

Concordia discors и словесная полифония

Осмысленная как сила, гармония заставляет «различное» и «противоположное» соединяться в единое целое: мир, состоящий из различного, не гибнет благодаря гармонии. Сходное и сродное не нуждается в гармонии, утверждает Филолай, однако «несходное, несродное и поразному упорядоченное» должно быть соединено гармонией, чтобы существовать в мире[149]. Это представление о гармонии усваивается средневековой христианской культурой, продолжающей видеть в ней «соединение различных вещей в едином согласии» (Кассиодор[150]); сам искупительный подвиг Спасителя описывается как сотворение гармонии: Христос включил «разноголосицу первоначал в порядок созвучия» (εἰς τάξιν συμφονίας), чтобы «весь мир стал гармонией», — пишет Климент Александрийский[151].

Музыка в этом смысле ничем не отличается от гармонии: она также представляет собой соединение разнородного, согласие несогласного, — как, впрочем, и весь мир: «Год составлен из противоположностей — весны, лета, осени, зимы, как и гармония мелодии предстает со-

---

149 Die Fragmente der Vorsokratiker / Hrsg. H. Diels. Berlin, 1912. S. 311. Ср. Аристотель, «О душе», 407b, где передается мнение неких философов, видящих гармонию в «слиянии и соединении противоположного».

150 «Harmonia est enim diversarum rerum in unam convenientiam redacta copulatio». — *Cassiodorus Vivariensis.* Expositio in Psalterium (Ps. CL) // PL. Vol. 70. Col. 1053.

151 *Климент Александрийский.* Протрептик, 1, 5, 1. *Clément d'Alexandrie.* Le Protreptique. P., 1976 (Sources Chrétiennes, 2). P. 57.

стоящей из чередования ударных и безударных [долей]. Так и сам мир составлен из противоположностей, воздуха и земли, огня и воды» (Амвросий Медиоланский, «О Ное и ковчеге», гл. XXIII)[152].

В системе семи свободных искусств, где каждое искусство выполняет свою особую роль, функция музыки, согласно Джону Салисберийскому (XII в.), — «делать несогласное согласным (dissona consona reddere)»[153]. В определении Хильдеберта из Лавардена (рубеж XI и XII вв.), музыка «соединяет и заставляет подружиться несходные звуки»[154].

Музыка — не только согласование, но и *соприсутствие* несогласного. В понимании Августина «различное» необходимо для музыки, которая по самой своей сути не может состоять из «одинакового»: «Если все струны звучат одинаково, мелодия не возникает»; в музыке «должны быть разумно связаны различные звуки»[155].

Христианская экзегеза весьма рано начинает использовать в своих аллегориях представление о музыке как об-

---

152 «Ideoque annus ex contrariis ducitur, vere, autumno, aestate, hyeme, sicut harmonia cantilenae permixtis gravibus et acutis videtur consistere. Sic ergo et mundus iste ex contrariis continetur, aere et terra, igni et aqua». — *Ambrosius Mediolanensis*. De Noe at Arco // PL. Vol. 14. Col. 400.

153 *Joannes Saresberiensis*. De septem septenis // PŁ. Vol. 199. Col. 948.

154 «Musica ... dissimiles jungat consocietque sonos». — *Hildebertus Cenomanensis*. Поэма «Mathematicus» // PL. Vol. 171. Col. 1368.

155 «Si omnes nervi similiter sonent, nulla est cantilena. Diversa distensio diversos edit sonos; sed diversi soni ratione conjuncti, pariunt, non videntibus pulchritudinem, sed audientibus suavitatem». — *Augustinus*. Sermo CCXLIII. In diebus Paschalibus, XIV // PL. Vol. 38. Cpl. 1145.

разе гармоничного сосуществования несходного. Так, для Кассиодора музыка, в которой «различные звуки составляют одну совершенную мелодию», аллегорически соответствует «грядущему царству Божьему, где святые получат различные вознаграждения за свои деяния, всем же вместе будет дано одно блаженство»[156]. Иоанн Скот Эригена, доказывая, что Бог сотворил не только «подобное» себе (как то вечность, бессмертие и т. п.), но и «неподобное» (временное, смертное, изменчивое), прибегает к музыкальной аналогии: «мелодия музыкального инструмента» (organicum melos), в которой «различные качества и количества звука» соединяются в некую «естественную красоту», сходна с «гармонией мира» (universitatis concordia), в которой соединено «подобное» и «неподобное»[157].

---

156 «...sicut harmonia ... ex diversis sonis atque accentibus unam perfectam faciunt cantilenam, sic et isti psalmi modo breves, modo mediocres, modo longissimi, in unum concentum suavitate dulcissima rediguntur. Sive ... futurum regnum Domini significatur, ubi diversa merita sanctorum pro actuum qualitate fulgebunt, cum tamen omnibus una beatitudo et suavitas aeterna praestetur». — *Cassiodorus Vivariensis.* Expositio in Psalterium (Ps. CXVI) // PL. Vol. 70. Col. 826.

157 «Non enim universitatis conditor omnipotens, et in nullo deficiens, et in infinitum tendens, similia sibi solummodo, verum etiam dissimilia creare potuit et creavit. Nam si solummodo sui similia, hoc est vere existentia, aeterna, incommutabilia, simplicia, inseparabiliter unita, incorruptibilia, immortalia, rationalia, intellectualia, scientia, sapientia, ceterasque virtutes condiderit, in dissimilium et oppositorum creatione defecisse videretur, et non omnino cunctorum, quae ratio posse fieri docet, opifex judicaretur». К dissimilia относятся, соответственно, temporalia, mutabilia и т. п. «Horum itaque omnium, similium dico et dissimilium, unus atque idem artifex est, cujus omnipotentia in nullius naturae deficit operatione». Гармония состоит в соединении similia и dissimilia: «Proinde

Как видим, представление о музыке как о соединении/сосуществовании «различного» сформировалось задолго до появления профессионального многоголосия, в котором принцип сосуществования различного осуществлен самым непосредственным образом. Чтобы выразить это представление, средневековые авторы заимствуют у древнеримских поэтов формулу concordia discors, которая становится общей собственностью музыки и словесности. Овидий передает этой формулой единство противоположных начал жизни (борьба огня и влаги — то «согласие несогласного», discors concordia, из которого рождается жизнь[158]), Лукан — ситуацию неустойчивого мира накануне войны[159], Гораций — естественное, привычное состояние вещей[160]. Средневековый поэт Алан Лилльский в прозиметре «О плаче Природы» (XII в.) использует античную формулу, чтобы описать музыку как парадоксальное сосу-

---

pulchritudo totius universitatis conditae, similium et dissimilium, mirabili quadam harmonia constituta est, ex diversis generibus variisque formis ... in unitatem quandam ineffabilem compacta». Далее следует знаменитая аналогия с музыкой, которую некоторые исследователи считали ранним упоминанием многоголосия: «Ut enim organicum melos ex diversis vocum qualitatibus et quantitatibus conficitur ... , ita universitatis concordia, ex diversis ... dissonantibus, juxta conditoris uniformem voluntatem coadunata est» (*Ioannes Scotus Erigena.* De divisione naturae // PL. Vol. 122. Col. 637-638). Приводимый нами материал показывает, что понимание гармонии/музыки как «сосуществования различного» действительно делает некоторые раннесредневековые определения музыки весьма похожими на описание многоголосия.

158 *Овидий.* Метаморфозы. I. 430-433.

159 *Лукан.* Фарсалия. I. 98.

160 *Гораций.* Послания. кн. I. 12. 19.

ществование различного, как нечто «тождественное» и в то же время «иное»:

Cum dulci strepitu ructabant organa ventum,
Dividitur juncta, divisaque jungitur horum
Dispar comparitas cantus, concordia discors,
Imo dissimilis similis dissensio vocum.

«Со сладостными звучаниями инструменты извергают воздух; неравный союз их звучания, это согласие несогласного, соединившись, разделяется, а разделившись, соединяется, — разлад голосов, один и тот же и одновременно иной»[161].

В полифонической музыке принцип concordia discors (или, что безразлично, discordia concors) проявляется с особой очевидностью, и вполне естественно, что эта формула в трактатах по теории музыки начинает применяться для описания техники многоголосия. Гвидо д'Ареццо в X в. определяет «диафонию» — «разногласие», как называли первоначально полифонию, — следующим образом: «когда разъединенные голоса и согласно диссонируют, и, будучи разногласными, консонируют» (et concorditer dissonant, et dissonantes concordant)[162].

Pars tenet una notam, pars altera circuit apte,
Et placet hoc auri multa dulcedine capte.
Vel canit utraque pars discors concorsque sodali;
Organicum genus hoc dicas modulamine tali

«Один голос держит одну ноту, другой надлежащим образом движется вокруг нее, и это нравится слуху, покоренному красотой. Или же один из голосов поет согласно-несогласно своему товарищу», —

---

161 *Alanus de Insulis.* De planctu Naturae // PL. Vol. 210. Col. 477.

162 *Guido d'Arezzo.* Micrologus. Cap. XVIII // PL. Vol. 141. Col. 401.

так описывают раннюю форму многоголосия, т. н. органум, авторы трактата «Сумма музыки» (XIII в.) Персей и Петр[163].

К XVI столетию формула явно становится неким общим местом, выражающим в узком своем значении характер многоголосной музыки, а в широком — сущность одновременно и космической, и музыкальной гармонии: об этом свидетельствует, например, рисунок из трактата Франкино Гафури «О гармонии музыкальных инструментов» (1518), где автор изображен на профессорской кафедре изрекающим перед слушателями фразу «Harmonia est discordia concors». Союз-вражда стихий, еще Овидием описанная как discors concordia, символически также переносится на музыку: четыре основных голоса, образующие наиболее типичный склад европейской музыки, осмысляются как символы стихий. «В музыке всего четыре голоса, — рассуждает Томас Кемпион. — Ученые говорят, что эти четыре голоса напоминают четыре стихии. Бас выражает истинную природу земли, которая, будучи самой тяжелой и низкой из стихий, служит основой всего прочего. Тенор подобен воде, средний голос — воздуху и дискант — огню»[164].

В то время как музыка осваивает, под знаком идеи concordia discors, искусство многоголосного «согласно-

---

163 The Summa Musice: A Thirteenth-century manual for singers / Ed. Ch. Page. Cambridge, 1991. S. 202.

164 «The parts of Musicke are in all but foure... These foure parts by the learned are said to resemble the foure Elements; the Base expresseth the true nature of the earth, who being the gravest and the lowest of all the Elements, is as a foundation to the rest. The Tenor is likened to the water, the Meane to the Aire, and the Treble to the Fire». — *Campion Th.* A new way of making foure parts in counter-point (не позднее 1616) // *Campion Th.* Works / Ed. by W. R. Davis. L., 1969. P. 327.

несогласного» пения, в литературе происходит нечто аналогичное: словесное произведение стремится передать «разноголосицу», несогласие, спор, внутреннее противоречие, снимаемое, тем не менее, в единстве целого, — одним словом, воссоздать concordia discors. Начиная с каролингских времен в поэзии на латинском, а затем и на народных языках чрезвычайное распространение приобретает жанр «спора». Огромное количество поэтических текстов этого рода (определяемые в своих заглавиях как «спор», «конфликт», «диспут», «диалог», «ссора», «битва» и т. п.) в совокупности своей создают впечатление, что весь мир пребывает в состоянии спора и разногласия, во всеохватной discordia: спорят между собой времена года, стихии, части тела, сословия, добродетели и пороки, свободные искусства, роза и фиалка, вода и вино, душа и тело, Сатана и Богоматерь, муха и муравей, синагога и Святая Церковь, осел и его хозяин, бесконечные исторические и мифологические персонажи[165]. Слово discordia дает имя провансальскому и старофранцузскому поэтическому жанру descort, в котором мотив «раздора» воплощался и на тематическом уровне (безответная любовь, разлад в чувствах), и на структурном (строфы различной длины, иногда написанные на разных языках, в одном из дескортов Раймбаута де Вакейраса — на пяти). Многопланным воплощением concordia discors стали политекстовые мотеты Гильома де Машо и других мастеров Ars nova: чисто музыкальная полифония сочеталась здесь с полифонией языковой (в разных голосах одновременно исполнялись тексты на разных языках) и смысловой — нередко весьма смелой (в одном из мотетов «латинский текст, славивший св. Екатерину, со-

---

[165] См. обзор средневековых поэтических «споров»: *Müller U., Briesemeister D.* u. a. Streitgedicht // Lexikon des Mittelalter. München, 2002. Bd 8. S. 235-240.

четался с фривольным провансальским текстом в верхнем голосе»[166]).

Однако наивысшее и, без сомнения, наиболее прославленное выражение принцип concordia discors (или discordia concors) получил в творчестве английских поэтов метафизической школы. Формула утвердилась в литературоведении как определение их стиля[167] благодаря С. Джонсону, применившему ее к «метафизикам» далеко не в панегирическом смысле: «Остроумие, рассматриваемое независимо от его воздействия на слушателя, представляет собой разновидность discordia concors: соединение несходных образов или обнаружение скрытого сходства в очевидно несходных вещах. Остроумия в этом смысле у них было предостаточно. Самые разнородные идеи насильно привязывались друг к другу; природа и искусство растаскивались на примеры, сравнения и аллюзии...»[168].

Придавая формуле discordia concors негативный смысл, Джонсон тем самым бросает вызов риторической традиции: в риториках XVII века остроумие нередко определялось посредством этой формулы как истинный, позитивный принцип словесного искусства. Так, Джон Ньютон

---

166 *Winn J. A.* Op. cit. P. 97-98.

167 См., например: *Wanamaker M. C.* Discordia concors: The wit of metaphysical poetry. Port Washington (N.Y.), 1975.

168 «But Wit, abstracted from its effects upon the hearer, may be more rigorously and philosophically considered as a kind of discordia concors; a combination of dissimilar images, or discovery of occult resemblances in things apparently unlike. Of wit, thus defined, they have more than enough. The most heterogeneous ideas are yoked by violence together; nature and art are ransacked for illustrations, comparisons, and allusions...» — *Johnson S.* The Life of Cowley (from «Lives of the Poets», 1779–81) // Johnson as critic / Ed. J. Wain. L. and Boston, 1973. P. 254.

истолковывает остроумие (Sharpness) следующим образом: «Как материальная острота есть встреча двух линий или сторон в одной точке, так метафорическая острота есть согласное несогласие, или несогласное согласие (an agreeing discord, or a disagreeing concord); таким образом, можно сказать, что мы говорим остроумно, когда предикат и субъект речи в чем-то одном согласуются друг с другом, а в другом — вступают в разногласие»[169].

Возникает любопытнейшая ситуация, когда определения музыки в музыковедческих трактатах и остроумия — в трактатах риторических дословно совпадают, причем совпадают именно в формуле concordia discors. Если Атанасиус Кирхер в трактате «Musurgia universalis» (1650) определяет музыку как discors concordia vel concors discordia variarum rerum...[170], то теоретик риторики Михаэль Радау (послуживший источником идей для цитированного выше Дж. Ньютона) дает остроумию следующее определение: Acumen est concors discordia seu discors concordia[171]. Таким образом, формула concordia discors становится как бы местом встречи музыки и словесности, и не удивительно, что это происходит в эпоху, ознаменованную в музыке —

---

169 «...as Material sharpness then, is the meeting of two lines or sides in one point: so Metaphorical sharpness is an agreeing discord, or a disagreeing concord, that is, we are then said to speake smartly or wittily, when the predicate and subject of an oration, do agree with one another in one part, and disagree in another». — *Newton J.* An Introduction to the Art of Rhetorick. L., 1671 (ch. 3). Цит. по интернет-публикации Центра электронных текстов библиотеки университета Виргинии: http: // etext.lib.virginia.edu / toc / modeng / public / NewArtO.html.

170 *Kircher A.* Musurgia Universalis, sive Ars Magna consoni et dissoni in X libros digesta. Roma, 1650. T. 1. P. 47.

171 *Radau M.* Orator extemporaneus. L., 1657. P. 23.

развитием полифонии свободного стиля, предполагающем индивидуализированность несхожих голосов, а в поэзии — господством принципа остроумия как «соединения несходных образов» (по выражению Джонсона).

Для эстетического сознания этой эпохи диссонанс, разногласие гораздо более интересны, чем итоговое «согласие»; «гармония» — будь то гармония поэтического произведения, самой природы или даже всего мироздания — оказывается зависимой от диссонанса. Эту парадоксальную идею с предельной ясностью сформулировал поэт Джон Норден в сочинении «Лабиринт человеческой жизни»:

> Without a discord can no concord be,
> Concord is when contrary things agree.

«Без диссонанса не может быть и гармонии: гармония возникает там, где противоположности согласуются»[172].

Переживание самоценности диссонанса спроецировано на восприятие природы и всего мироздания Джоном Денемом, который в обширном пейзажном стихотворении «Холм Купера» (2-я ред. 1668), размышляя о порожденном природой «странном разнообразии» (strange varieties), приходит к выводу:

> Wisely she knew, the harmony of things,
> As well as that of sounds, from discords springs.
> Such was the discord, which did first disperse
> Form, order, beauty through the Universe...

«Она [природа] мудро осознала, что гармония вещей, как и звуков, возникла из диссонансов; из диссонанса

---

172 *Norden J.* The labyrinth of Mans Life (1614). Цит. по: *Wasserman E. R.* The Subtler language: Critical Reading of neoclassic and romantic Poems. Baltimore, 1959. P. 54.

разлились по всему мирозданию форма, порядок, красота»[173].

Идея конечного согласования, гармонии отступает на второй план и в поэтологических определениях. Так, Томас Блаунт считает, что поэт должен, «находя согласие в вещах наиболее несходных», «вызывать восхищение слушателей и заставлять их думать, что эта странная гармония и должна быть выражена в таком диссонансе»[174]. Здесь, у Блаунта, диссонансы не снимаются, не отменяются в конечной гармонии, напротив: гармония («странная гармония»!) выражает себя в диссонансе, который становится итогом, целью поэтического высказывания.

Итак, словесное произведение воспринимается как воплощение разноголосия, сосуществование различного, взаимопротиворечащего. В поэзии XVI-XVII веков (прежде всего у английских «метафизиков») нагромождение парадоксальных антитез ставит целью передать переживание одновременности различных (обратных) смыслов, одновременное восприятие взаимоисключающих образов; к этому стремится и любовная, и религиозная поэзия. Отсутствие возлюбленной означает ее присутствие:

To hearts that cannot vary
Absence is present, time doth tarry...

---

173 *Denham J.* Cooper's Hill. Цит. по: *Wasserman E. R.* Op. cit. P. 40.

174 «You shall profit most of all, by inventing matter of agreement in things most unlike...»; «to move admiration in the hearers, and make them think it a strange harmony, which must be expressed in such discord». — *Blount Th.* Academy of Eloquence (1654). Цит. по: *Goldstein H. D.* Discordia concors, decorum and Cowley // English Studies. Nijmegen (Netherlands), 1968. Vol. XLIX, № 6. P. 481-489. (www.geocities.com / hargrange/cowleygoldstein.html).

> «для сердец, которые не могут измениться, отсутствие — это присутствие, время останавливается» (Джон Хоскинс, «Отсутствие»[175]);

любовные узы — то же, что и свобода («To enter in these bonds is to be free», «Принять эти узы — значит быть свободным», — Джон Донн, «Elegy XX: To His Mistress Going to Bed»). Контрастирующие идеи связанности и свободы становятся предметом игры «остроумия» и в религиозной поэзии немецкого барокко: «Von den Stricken meiner Sunden mich zu entbinden, wird mein Heil gebunden» — «Мой Спаситель был связан, чтобы развязать на мне узы моих грехов» (анонимный, возможно, к Б. Г. Брокесу восходящий текст 11 арии «Страстей по Иоанну» И. С. Баха).

Любовная лирика, следуя по пути Петрарки, описавшего состояние влюбленного как умирание и воскрешение одновременно[176], стремится воспроизвести полифоническое сосуществование противоположных состояний и образов: любовь — жизнь и смерть, наслаждение и мука. Однако в том же направлении движется и духовная поэзия английских «метафизиков». Поэтическое размышление Уильяма Элебестера о крестном подвиге Христа облекается в сходные парадоксы:

> O sweete and bitter monuments of paine,
> Bitter to Christ who all the paine endur'd,
> But sweete to mee, whose Death my life procur'd,
> How shall I full express, such loss, such gaine.

---

175 *Hoskins J.* Absence. Цит. по: *Williamson G.* The proper wit of poetry. L., 1961. P. 17.

176 «Тысячу раз в день умираю и возрождаюсь» («Mille volt'il di moro e mille nasco») — Из сонета «Hor che 'l ciel e la terra e'l vento tace...», положенного на музыку Монтеверди (в 8 книге мадригалов).

> «О сладкий и горький памятник боли, горький для Христа, перенесшего все страдание, но сладкий для меня, чью жизнь защитила его смерть; как могу я выразить эту потерю, это приобретение»[177].

Поэзия стремится совместить противоположные идеи в некой одновременности, которая недостижима для слова, но зато легко осуществима в полифонической музыке с ее реальной, а не идеальной concordia discors. Здесь мы сталкиваемся именно с тем случаем, когда словесность посредством утонченнейшего искусства пытается присвоить себе то, что для музыки является естественной формой существования. Следует признать, что музыка ей в этом помогала: уже ренессансный полифонический мадригал выявлял — а вернее, делал реальной ту идеальную полифонию, которая была скрыта в поэтическом тексте. Джеймс Андерсон Уинн демонстрирует это на примере мадригала А. Вилларта, использовавшего текст сонета Петрарки: «Когда Петрарка называет Лауру "моя жизнь, моя смерть", он хочет от нас, чтобы мы задержали в сознании оба этих противоречащих друг другу определения, дабы прочувствовать, как одна женщина может быть тем и другим сразу». Однако Петрарка вынужден употреблять эти слова последовательно — «литературная техника может лишь намекнуть на одновременность»; Вилларт же в своем мадригале, заставляя звучать слова «жизнь» и «смерть» одновременно в разных голосах, «достигает истинной одновременности»[178].

Литературная техника остроумия — словесная concordia discors — и в самом деле воспринималась современ-

---

[177] *Alabaster W.* Upon the Ensignes of Christes Crucifyinge // The metaphysical Poets / Sel. et ed. by H. Gardner. Harmondsworth etc., 1977. P. 44.

[178] *Winn J. A.* Op. cit. P. 148.

никами как своего рода музыка: в английских поэтологических экскурсах XVII века — как в стихотворных, так и в прозаических — именно в связи с идеей остроумия появляется образ музыки слова. Джаспер Мейн в стихотворном панегирике поэту Уильяму Картрайту, давая характеристику идеального остроумия (каким обладал Картрайт), вовлекает в нее музыкальную метафору:

> Thou hadst, indeed, a sharp but harmless Wit;
> Made to delight, and please, not wound, or hit:
> A Wit which was all Edge, yet none did feel
> Rasours in thy quick Line, in thy Verse steel;
> Or if they did, only from thence did spring
> A pointed Musick, sharpness without sting.

> «Ты в самом деле обладал остроумием — острым, но неопасным, предназначенным для того, чтобы восхищать и приносить удовольствие, но не ранить или бить; остроумием, которое целиком — лезвие, и все же никто не чувствовал лезвия в твоей быстрой строке, стали в твоем стихе, а если и чувствовал, то из них исходила лишь заостренная музыка, острота без жала»[179].

Музыка и остроумие поставлены здесь рядом, почти как синонимы. Другой пример соположения остроумия и музыки дает нам Уильям Давенант, который в предисловии к своей поэме «Гондиберт» (1650), характеризуя расхожее представление молодых поэтов о поэтическом остроумии, пишет: «они воображают, что оно состоит в музыке слов (the Musick of words)»[180]. Испанец Бальтасар Грасиан в трактате «Остроумие и искусство изощренного ума»

---

179 *Mayne J.* Times which make it Treason to be witty // Цит. по: *Williamson G.* The proper wit of poetry. L., 1961.P. 64-65.

180 *Davenant W.* Preface to Gondibert, an Heroick Poem // The works of sir W. Davenant. L., 1673 (repr. N. Y., 1968). Vol. 1. P. 9.

(1642) описывает типы «острот», остроумных сравнений (concepto) при помощи музыкальных терминов: один из этих типов «состоит в определенной гармонии (armonia)» понятий, другой, напротив, — в их «диссонансе (disonancia)»[181]. Традиция соположения остроумия и музыки как родственных начал найдет продолжение и в иенском романтизме: «Остроумие — уже вступление к универсальной музыке» (Ф. Шлегель)[182].

В эпоху романтизма подобное понимание остроумия уходит в прошлое, однако представление о поэтическом/музыкальном произведении как concordia discors сохраняется в модифицированном виде: музыка — удивительный образ гармоничного сосуществования противоречивых чувств, «единственное искусство, которое обращает разнообразнейшие и противоречивейшие движения нашей души в одни и те же прекрасные гармонии, которое играет радостью и скорбью, отчаянием и восхищением в одинаково гармоничных тонах» (Ваккенродер[183]). Диссонанс

---

181 Цит. по: *Grady H. H.* Rhetoric, wit and art in Gracián's Agudeza // Modern Language Quarterly. 1980. Vol. 41, № 1. P. 26.

182 «Der Witz ist schon ein Anfang zur universellen Musik». — *Schlegel F.* Literary notebooks. 1797-1801 / Ed. by H. Eichner. L., 1957. (№ 2012, 1798-1801).

183 «Sie ist die einzige Kunst, welche die mannigfaltigsten und widersprechendsten Bewegungen unsers Gemüts auf dieselben schönen Harmonien zurückführt, die mit Freud' und Leid, mit Verzweiflung und Verehrung in gleichen harmonischen Tonen spielt». — *Wackenroder W. H.* Die Wunder der Tonkunst // *Wackenroder W. H.* Werke und Briefe. Bd 1. Jena, 1910. S. 168. Мотив соединения в музыке противоречивых чувств появляется уже у средневековых авторов, например, у Алана Лилльского: музыка «сплетает со слезами смех, с забава-

больше не воспринимается как самоценный «эффект», на первый план вновь выступает идеал конечного гармоничного согласования, однако появляется еще один эстетический критерий: музыкант/поэт тем гениальнее, чем больше противоречиво-разнородных «чувств» он умеет «примирить» в пределах одного произведения. Шопенгауэр описывает симфонию Бетховена как «величайший беспорядок, в основе которого все же лежит совершеннейший порядок», — как «rerum concordia discors, истинное и совершенное отображение мира», в котором охвачен практически весь мир эмоций: «все человеческие страсти и чувства говорят из этой симфонии: радость, скорбь, любовь, ненависть, ужас, надежда и т. д.»[184]. В романтической поэтике — в частности, у С. Т. Кольриджа — прослеживаются вполне аналогичные идеи: воображение, эта «синтетическая и магическая сила», «обнаруживает себя в балансе или примирении противоположных или диссонирующих (discordant) качеств». Наибольший диапазон «примиряемых» в одном произведении «качеств» Кольридж находит у Шекспира, совмещающего «дар воображения» и способность создавать «музыкальное очарование»[185]. «Как много образов и чувств соединены здесь без усилия и без разногласия (discord)», — восхищается Кольридж поэмой «Венера и Адонис»[186].

ми серьезное» (Cum lacrymis risus, cum ludis seria texens — Anticlaudianus // PL. Vol. 210. Col. 517).

184 *Schopenhauer A.* Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd 2 (Kap. 39: Zur Metaphysik der Musik). München, 1911. S. 512-513.

185 *Coleridge S. T.* Biographia literaria. Ch. XIV, XV // The Portable Coleridge / Ed. by I. A. Richards. N. Y., 1977. P. 524.

186 *Coleridge S. T.* Shakespeare's poetry (1808) // The Portable Coleridge. P. 414. Сходное понимание музыкальности слова находит место и в современном литературоведении:

Принцип concordia discors привел нас к идее полифонии, в которой он воплощается в наиболее ясной, очевидной форме. Эпоха развития индивидуализированной полифонии свободного стиля совпадает с эпохой господства в поэзии принципа остроумия — этой словесной полифонической музыки. Однако тема словесной полифонии не исчерпывается ее соотнесением с поэтологическим принципом остроумия. Полифония служила моделью и для других явлений словесно-смыслового уровня[187] — и не в последнюю очередь благодаря тому, что сама она изначально не была чисто музыкальным и «внесмысловым» феноменом. Альфред Эйнштейн предположил, что в возникновении средневековой полифонии важную роль сыграли «религиозные и мистические концепции»[188]. Эту идею подробно развивает Дж. Уинн, считающий, что полифония «в начале была метафорой, попыткой создать музыкальный эквивалент литературной и теологической технике аллегории»: музыканты «заимствовали идею соединения двух

так, Е. В. Невзглядова усматривает музыкальность в соединении «при помощи стиховой монотонии» «"далековатых" смысловых оттенков», в «слиянии смыслов, находящихся в оппозиции друг к другу» (*Е. В. Невзглядова.* Интонационная теория стиха // Музыка и незвучащее. М.: Наука, 2000. С. 128-129).

187 Опытом применения идеи полифонии к внесмысловой, чисто ритмической стороне поэзии можно считать эксперименты Джералда Мэнли Хопкинса по созданию «контрапунктических ритмов»: «два ритма некоторым образом протекают одновременно, и мы получаем нечто соответствующее контрапункту в музыке...» («two rhythms are in some manner running at once and we have something answerable to counterpoint in music...»), — объясняет Хопкинс в предисловии к своим стихотворениям (*Hopkins G. M.* Poems. L., 1918. Author's Preface).

188 *Einstein A.* Op. cit. P. 7.

или более мелодий из литературной концепции аллегории, осознав, что мистическая одновременность ветхозаветных событий и их новозаветных аналогов в музыке может стать реальной одновременностью»[189].

Соединение мелодий в одновременном звучании соответствовало соединению образов в едином смысловом пространстве средневековой аллегории: так, ветхозаветная Рахиль не просто обозначала новозаветную Марию — они обе пребывали вместе в смысловой вечности как единое и вместе с тем раздельное — неслитно и неразделимо, если воспользоваться знаменитой формулой Халкидонского вероопределения. Полифоническое музыкальное мышление в самом деле оборачивается здесь формой мышления аллегорического, будучи, как и последнее, направлено на соположение различного в пределах некой одновременности — будь то одновременность музыкально-звуковая или одновременность смысловая.

Таким образом, музыкальная полифония не переставала быть еще и явлением смысловым: одновременность голосов была сопряжена с одновременностью смыслов. Полифония создавала не только особое звуковое, но и смысловое пространство. Примером такого музыкально-смыслового полифонического единства могут служить Пассионы Баха. Смысловая полифония «Страстей по Матфею», как показал Генрих Поос в своем исследовании топоса «креста-славы» (crux-gloria-topos) у Баха[190], задана уже в музыкальной символике первых тактов вступительного хора, где прослеживается сплетение двух мотивов: скорбный нисходящий хроматический ход, носящий в музы-

---

189 *Winn J. A.* Op. cit. P. 87-88, 75.

190 *Poos H.* Kreuz und Krone sind verbunden: Sinnbild und Bildsinn in geistlichen Vokalwerk J. S. Bachs. Eine ikonografische Studie // Musik-Konzepte. H. 50/51. München, 1986.

кальной риторике название passus duriusculus («жесткий ход»), символизирует страдания Христа, а восходящий тетрахорд — его вознесение и славу.

«Страсти по Матфею». Вступительный хор. Такты 1-2.

Схема:

В этом соположении задана та, по выражению Пооса, symphonia discors[191], которая пронизывает Пассион и как смысловое, и как музыкальное целое. Полифоническое сплетение мотивов в музыке и такое же сплетение противоположно-контрастных идей в тексте Пикандера (уход Иисуса печалит, но его «завет» радует, — речитатив № 18; когда я бодрствую рядом с Христом, мои грехи спят, муки Христа для нас одновременно горьки и сладки, — ария с хором № 26; Спаситель пал ниц перед своим Отцом и тем самым возвысил меня, — речитатив № 28) сообща преследуют одну цель — выразить одновременную истинность противостоящих идей: страдания Христа — то же, что наше исцеление; его смерть — наша жизнь; его уничижение вместе с тем — его слава; терновый венец — та же корона и т. п.

---

[191] Ibid. S. 7.

Одновременность в «Страстях» — не только чисто музыкальная одновременность звучания различных поющих и играющих голосов, но и одновременность пребывания в едином музыкально-смысловом пространстве личностных голосов, собранных в этом музыкальном «сейчас» из различных времен (в этом смысле «Страсти» во многом наследуют богословскую аллегорическую технику, также направленную на создание такой мистической одновременности). Рядом с непосредственными участниками событий — Христом, Пилатом и др. — здесь присутствует и свидетель-евангелист, уже отделенный от происходящего некой временной дистанцией; сюда же — в хоралах и ариях — как бы включены и современники Баха, переживающие события из многовековой перспективы (обозначаемые в тексте формой «мы»), и, наконец, некая вневременная, исторически далекая от Христа, но внутренне предельно близкая ему «душа» (в тексте Страстей — «я»).

Однако планы этой трансвременной структуры находятся, благодаря музыке, в постоянном взаимодействии. Как пишет Руфь ГаКоген, глубоко осознавшая смысловую полифонию баховских «Страстей», в них «все обращается в диалог»; «personae различных фиктивных времен и пространств оказываются связанными между собой». Музыка активно участвует в создании этого словесно-смыслового межвременного и межпространственного континуума: «тональность связывает эти далекие в реальности друг от друга существа в воображаемую непрерывность»; «мотивные соотношения заставляют их отвечать друг другу, несмотря на непреодолимую дистанцию». Музыка в союзе со словом «создает новое эмпатическое и интерсубъективное пространство, в котором все чувства и страсти могут быть противопоставлены друг другу и примирены»[192]. В их сло-

[192] *HaCohen R.* Fictional Planes and their Interplay: The Alchemy

весно-музыкальной структуре все существуют как бы одновременно, все видят друг друга (этот визионерский мотив дан уже в диалоге вступительного хора: «Узрите! Кого? Жениха!»), так что христианская община («мы») включается в диалог, происходивший много столетий назад: она откликается на пророческие слова Христа о собственном распятии: «Любимейший Иисус, каким преступлением ты заслужил такой приговор?» (№ 3), на вопрос учеников на тайной вечере «не я ли, Господи?» сокрушенно отвечает за них: «Это я» (№ 16). Христианская «душа» (liebe Seele) — субъект арий и хоралов — присутствует при событиях, изъявляя готовность допить «горькую чашу» Гефсиманского сада (№ 29), проливает слезы вместе с предавшим Иисуса Петром (№ 47), предлагает свое сердце как плату за прекращение бичевания (№ 61), стремится в руки Христа, «простертые, чтобы обнять нас» (№ 70) и, наконец, «засыпает» вместе с Христом в сцене погребения:

Euer Grab und Leichenstein
Soll dem ängstlichen Gewissen
Ein bequemes Ruhekissen
Und der Seelen Ruhstatt sein.
Höchst vergnügt,
Schlummern da die Augen ein.

«Твоя могила и надгробный камень успокоят смятенную совесть и станут местом упокоения для души. Удовлетворенные, здесь закроются в дремоте глаза».

Таким образом, музыкальная полифония здесь в самом деле перестает быть формально-звуковым явлением и создает, при помощи слова, смысловую полифоническую структуру огромного масштаба.

---

of Forms and Emotions in Bach's «St. Matthew Passion» // Music and Signs: Semiotic and Cognitive Studies in Music. Bratislava, 1999. P. 421-431.

Мы увидели, как слова и музыка (прежде всего полифоническая) встречаются в топосе concordia discors, в связанной с ним риторической концепции остроумия и, наконец, в той «одновременности вечности», которая создается и в средневековой аллегории, и в музыкально-смысловой структуре баховских Пассионов. Нам осталось рассмотреть последнее, самое позднее понимание словесной полифонии как диалога личностных голосов, индивидуальных смысловых позиций, точек зрения, — то понимание, которое для нас прежде всего ассоциируется с работами М. М. Бахтина. Между тем оно было заложено в недрах самого музыковедения, издавна уподоблявшего голос в полифонической музыке личности, характеру. Такое понимание находит ясное выражение в музыковедческих текстах рубежа XVIII-XIX веков. Генрих Кристоф Кох в «Музыкальном лексиконе» (1802) определяет полифонию как музыку, «в которой выражаются чувства нескольких людей»[193]. Иоганн Форкель в 1802 г. писал о Бахе: «Голоса в его произведениях были для него как бы личностями, которые, как некое замкнутое общество, общаются друг с другом»[194]. Любопытно, что Жан Жак Руссо с очень похожих позиций критиковал полифонию как абсурдное одновременное сочетание «двух речей»: «Когда две мелодии звучат одновременно, они уничтожают друг друга и лишаются всякого эффекта... Это все равно, как если бы кто-

---

193 *Koch H. Ch.* Musikalisches Lexikon. Цит. по: *Frobenius W.* Polyphony // The New Grove dictionary of music and musicians. Vol. 15. L., 1980. P. 71.

194 «[Bach] seine Stimmen gleichsam als Personen ansah, die sich wie eine geschlossene Gesellschaft mit einander unterredeten». — *Forkel J. N.* Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig, 1802. S. 40-41.

то решил произносить сразу две речи (deux discours), чтобы придать более силы своему красноречию»[195].

Романтическая поэтика, откровенно ориентированная на музыкальные категории, переносит идею контрапункта как диалога голосов на литературное произведение, прежде всего на крупные жанры — роман и драму, которые представляются полифоническим сплетением личностных голосов, но также и тем, мотивов, чувств. Образцовыми полифоническими писателями становятся Гёте (в «Вильгельме Мейстере») и, в еще большей степени, Шекспир. Финал первой книги «Годов учения Вильгельма Мейстера», пишет Ф. Шлегель, «подобен духовной музыке, где самые различные голоса стремительно сменяют друг друга, подобно множеству манящих отзвуков нового мира, чудеса которого должны явиться перед нами»[196]. Пьесы Шекспира трактуются как виртуозное контрапунктическое сплетение мотивов или характеров. Начало этому музыкальному пониманию Шекспира кладет Фридрих Шлегель: «В шекспировском обращении с новеллами много контрапункта... он сам выбирает тональность и сопровождающие аккорды для генерал-баса»[197]; за ним Шеллинг в «Философии искусства» характеризует Шекспира как «величайшего мастера гармонии и драматического контрапункта»: «Перед нами здесь не простой ритм одного единичного

---

195 *Rousseau J.-J.* Статья «Мелодия» (Melodie) из «Dictionnaire de musique» (1768) // *Rousseau J.-J.* Oeuvres complètes. P., 1995. Vol. 5. P. 885.

196 *Шлегель Ф.* О «Мейстере» Гете (1798) // *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика / Перев. Ю. Н. Попова. М., 1983. Т. 1. С. 319.

197 «Es ist viel Contrapunct in Shakespeare's Behandlung der Novellen... er wählte die Tonart selbst und die begleitenden Accorde zum Generalbaß». — *Schlegel F.* Literary notebooks. 1797-1801. Cit. ed. P. 123.

происшествия, но вместе с ним все его окружение и с разных сторон идущее его отражение»; так, в «Короле Лире» «судьбе отвергнутого своими дочерьми Лира противопоставляется история сына, отвергнутого своим отцом, и так каждому отдельному моменту целого — другой момент, которым первый сопровождается и в котором отображается»[198].

Однако наибольшую настойчивость в применении к драмам Шекспира полифонических форм проявил в середине XIX столетия писатель Отто Людвиг; в своих «Шекспировских штудиях» он постоянно говорит о «контрапункте характеров», «двойном контрапункте», «фуге действия» и т. п.[199] Особый интерес представляет глава «Полифонический диалог» (из штудий 1851-1855 гг.), в которой понимание словесно-смысловой полифонии выходит на принципиально новый уровень. В «полифоническом диалоге», по мнению Людвига, количество «голосов» определяется не количеством реальных физических участников, но количеством внутренних смысловых позиций (или, в терминологии Людвига, «мнений», «умыслов»). Прийти к такому пониманию «полифонического диалога» ему помогла музыкальная аналогия — если в музыке количество физических исполнителей не равно числу голосов (двухголосная музыка может исполняться любым составом певцов), то нечто подобное может происходить и в словесном диалоге: «Когда два или более участников объединяются против одного или нескольких, т. е. действуют исходя из одного мнения и стремясь к одной цели, то это всего лишь разговор двоих (Zweigespräch), вроде двухголосного пения, исполняемого более чем двумя певцами». Настоящий поли-

---

198 *Шеллинг В. Ф.* Философия искусства / Перев. П. С. Попова. М., 1966. С. 205.

199 *Ludwig O.* Shakespeare-Studien. Halle, 1901. S. 139.

фонический диалог имеет место там, где каждый участник «говорит исходя из особого умысла», где в одном и том же разговоре параллельно друг другу проходят несколько «различных рядов чувств, стремлений и воззрений». Такой диалог Людвиг уподобляет «полифоническому складу», «где встречаются и перекрещиваются различные голоса, имеющие разный ритм, сохраняющие свое своеобразие»[200].

Людвиг первым из адептов идеи словесной полифонии интериоризировал музыкальное понятие голоса: голос в словесной музыке был отождествлен им не с внешней данностью говорящего персонажа, но с внутренней позицией — «умыслом», «стремлением» и т. п. Именно эту линию продолжил в XX веке Бахтин, благодаря которому роль «образцового» полифонического писателя перешла к Достоевскому. Топос concordia discors в скрытом виде сохраняет и у него известное значение, что видно из разбросанных по книге о Достоевском определений полифонического романа: «вечная гармония неслиянных голосов или ... их неумолчный и безысходный спор»; «Множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний». «Неслиянность» — бахтинское слово для discordia; но и

---

200 «Wenn zwei oder mehr Personen gegen eine oder mehrere vereint, d. i. aus e i n e r Meinung heraus und nach e i n e m Zweck arbeiten, so ist das nur das Zweigespräch, wie ein zweistimmiger Gesang, der von mehr als zwei Sängern ausgeführt wird. Nur wo drei oder mehr Personen, jede aus einer besonderen Absicht heraus spricht, oder drei verschiedene Reihen von Gefühlen, Bestrebungen und Ansichten in demselben Gespräche einander modifizierend, oder nur kontrastierend, neben einander hergehen, da ist ein Dreigespräch. In solchen Szenen ist das eigentlich dramatische Leben am stärksten, in solchen polyphonen Sätzen, wo sich verschiedene Stimmen in verschiedenen Rhytmen, jede einzelne mit gehaltener Eigentümlichkeit begegnen und durchkreuzen...». — *Ludwig O.* Polyphoner Dialog // Ibid. S. 22-23.

идея concordia — силы, объединяющей разногласное, — находит у него выражение в понятии «события»: «художественная воля полифонии есть воля к сочетанию многих воль, воля к событию», «множественность равноправных сознаний с их мирами сочетаются здесь, сохраняя свою неслиянность, в единство некоторого события»[201].

Точкой, где совершается переход от музыкальной к словесной полифонии, у Бахтина становится понятие «голоса». Людвиг не нашел точного обозначения для того нетождественного внешнему персонажу субъективного начала, которое, собственно, выражается в «голосе»: он называет его то «умыслом», то «чувством», то «мнением». Бахтин находит это слово: «голос» — метафора выражающего себя (но не воплощенного или овеществленного!) *сознания*. Музыкальный образ нужен Бахтину именно потому, что в музыке выражение не сопровождается воплощением или овеществлением; в музыке всё выражено, но нет ничего внешнего. Так и у Достоевского герой «не объектный образ, а полновесное слово, чистый голос; мы его не видим, мы его слышим; все же, что мы видим и знаем, помимо его слова, не существенно и поглощается словом...»[202].

Отметим в книге Бахтина два мотива, которые лежат рядом с понятием многоголосия: мотив одновременности («только то, что может быть осмысленно дано одновременно, что может быть осмысленно связано между собою в одном времени, — только то существенно и входит в мир Достоевского...») и мотив вечности («в вечности, по Достоевскому, все одновременно, все сосуществует»)[203]. Оба этих мотива включились здесь, у Бах-

---

201 *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 6-7, 25, 36.

202 Там же. С. 62.

203 Там же. С. 34.

тина, в перекличку с идеей полифонии далеко не случайно: ведь, как мы уже видели, оба они были и до Бахтина вовлечены в ее смысловое развитие. Если идея многоголосия с самого своего зарождения в монашеской среде раннего средневековья была связана с манерой экзегета воспринимать все смыслы, личности и голоса как сосуществующие в вечности; если она, таким образом, изначально была трансмузыкальной, — то и книгу Бахтина следует рассматривать в контексте этой традиции.

Итак, concordia discors предполагает одновременность различного, которая претворяется в музыке (в особенно явной форме — в музыке полифонической), но также и в средневековой аллегории, в барочном принципе остроумия, в баховских Пассионах, в романной поэтике Достоевского. Одновременность различного, «согласие несогласного» с наибольшей очевидностью проявлена в музыке, для которой эта одновременность «естественна». Однако и текст — богословский ли, романный ли — может сделать эту естественность своим искусством, найти свои пути для выражения concordia discors и тем самым стать «другой музыкой».

Если средневековая музыкальная полифония в самом деле уходила своими корнями в богословское учение о мистической одновременности ветхозаветных и новозаветных событий, выражая звучанием одновременность в вечности, — то в полифоническом мире Достоевского эта идея переживает своего рода воскрешение: «В плане своего религиозно-утопического мировоззрения Достоевский переносит диалог в вечность, мысля ее как вечное со-радование, со-любование, со-гласие». Диалог как «гармония неслиянных голосов», как concordia discors по Достоевскому и Бахтину, представляет собой одновременную данность всех голосов в вечности — данность музы-

кально-религиозную: «Поэтому диалог в сущности не может и не должен кончиться»[204].

Музыка как область идеальных словесных форм

Идея о музыкальном устройстве словесного произведения не могла однажды не навести на мысль о воплощении в нем музыкальных форм. «Фикция» музыки слова ни в чем не проявила с такой силой свою продуктивность, как в огромном количестве словесных фуг, сонат, симфоний, вариаций и даже «романсов без слов» (Верлен), созданных за два с лишним века.

Широкое «заимствование» музыкальных форм литературой начинается, по-видимому, с эпохи романтизма, однако и Средние века оставили по крайней мере один памятник словесной музыкальности именно такого рода — «Книгу мелодий» (Liber melorum) Герберта Босхэма (XII в.), представляющую собой «музыкальное» продолжение им же написанного жития (vita) архиепископа Кентерберийского Томаса Бекета, как бы словесную постлюдию к ней: «по завершении истории святого мужа, как после некоего начального песнопения, принято играть на кифаре». Однако никаких собственно музыкальных мелодий в книге нет, заявленная «игра на кифаре», как и название всего сочинения — метафоры. Жизнь святого мужа для Босхэма подобна музыке: она имеет «созвучия» (consonantia) с жизнью Христа; например, первое созвучие — «сходство или гармония (concordia) между зримой битвой мученика-воина и зримой битвой Христа-императора». Каждому созвучию соответствует мелодия (т. е. глава) книги, а потому «мы называем мелодиями главы книги, в которой как бы зву-

[204] Там же. С. 294.

чат эти созвучия кифары»[205]. Босхэм фактически трактует аллегорию как некий музыкальный феномен: соответствие между аллегорией и его «означаемым» осознано как созвучие, консонанс, а жанровое определение книги как «мелодии» здесь, по сути, является естественным продолжением аллегорического отождествления жизни святого с «музыкой».

Вплоть до конца XVIII столетия метафорическое перенесение на словесное произведение «внесловесных» музыкальных форм встречается спорадически, главным образом в качестве неких достаточно случайных метафор, всплывающих в литературной критике. Так, Сэмюэль Батлер свой неодобрительный отзыв о стихотворениях Джона Донна облекает в музыкальное сравнение: «Сочинения доктора Донна напоминают фантазию или прелюдию, в которой автор не связан каким-либо планом, но может менять тональность или лад как ему благоугодно»[206].

Систематическую работу по перенесению музыкальных жанров в область словесного творчества начинают романтики: Л. Тик и К. Брентано пишут словесные «симфонии», позднее Томас Мур сочиняет «мелодии», Томас де Куинси — «Фугу сновидений» (в сборнике эссе «Английская

---

205 «Finita sancti viri historia velut quodam praemisso cantico, mox sicut citharizantium mos est, ad laudem martyris tres subjicimus consonantias, ex quibus formati sunt meli tres. Prima consonantia est de consimilitudine seu concordia visibilis pugnae martyris militis ad visibilem pugnam Christi imperatoris; et inde formatur melus primus. (...) ...Unde et libellum consonantias has citharae instar resonantem nomine melorum inscripsimus». — *Herbertus de Boseham.* Liber melorum // PL. Vol. 190. Col. 1293-1294.

206 «Dr Don's writings are like Voluntary or Prelude in which a man is not ty'd to any particular Designe of Air; but may change his key or moode at pleasure...». — ***Butler S.*** Characters and passages from note-books. Cambridge, 1908. P. 402.

почтовая карета»); далее появляются также вариации («Вариации на венецианский карнавал» Т. Готье), сонаты (например, «Соната призраков» А. Стриндберга) и т. п. В названиях фигурируют не только жанры, но и технические термины музыки (от «Поэтических и религиозных гармоний» Ламартина до «Контрапункта» Хаксли), что указывает на усвоение то ли приемов музыкальной композиции, то ли общих принципов музыкальности.

Во многих случаях музыкальное название — откровенная условность, иногда оно сопровождается искренним стремлением достичь сходства с музыкальной формой — например, в «Фуге смерти» Поля Целана или в пьесе «Соната и три господина, или как музыка должна говорить» Жана Тардье (1955), где имитация музыкальной формы создает комический эффект. В «анданте» этой пьесы трое господ, зевая, несчетное число раз произносят со все новыми лирическими нюансами слово «вечер»; каданс, завершающий сонату, «воссоздан в слове» следующим образом:

В (обращаясь к С): Ут...? (Доминанта).
Пауза.
С: ...ро! (Тоника).

В литературоведении опыты по применению к словесному тексту музыкальных форм начинаются с середины XIX века. Пионером здесь выступил, видимо, уже упомянутый Отто Людвиг: словно подхватив идею иенских романтиков о том, что Шекспир «поэтически музицировал» в своих пьесах, Людвиг доказывает, что универсальная форма шекспировской композиции — сонатная (это не мешает ему, как мы уже видели, находить у Шекспира и полифонические формы). Однако, в отличие от немецких романтиков, не обладавших специальными музыковедческими знаниями и поэтому вынужденных в своих рассуждениях о словесной музыкальности ограничи-

ваться самыми общими аналогиями, Людвиг развивает свой тезис весьма детально. В трагедиях Шекспира он находит экспозицию главной и побочной партий (под главной партией понимается идея, воплощаемая главным героем, под побочной — «факторы трагического противоречия»), разработку, проявляющуюся в развитии «мотивов темы», в их «борьбе на жизнь и на смерть», и, наконец, репризу («третью часть»), которая приносит разрешение, успокоение и примирение[207]. Музыкальные аналогии заводят Людвига настолько далеко, что в шекспировских репризах он находит возвращение главной темы «в параллельном миноре». При этом Людвиг нисколько не смущается тем обстоятельством, что в музыке времен Шекспира сонатная форма еще не существовала.

Примерно полвека спустя Оскар Вальцель дает общеэстетическое обоснование для подобных изысканий: главный движущий фактор в историческом развитии искусства — «воля к форме» (Formwille), которая сходным образом проявляет себя в литературе и других искусствах. Вера в то, что законы художественной формы и ее эволюции в целом едины для всех искусств, позволяет Вальцелю переносить на литературу практически полный набор известных ему музыкальных форм (от простых «песенных» до сонатной)[208].

Эти идеи обрели немало последователей: характерна статья В. Флемминга, в которой фуга рассматривается как универсальный «композиционный принцип» искусства ба-

---

207 *Ludwig O.* Allgemeine Form der Shakespearischen Komposition (Studien aus dem Jahren 1860-1865) // Ludwig O. Cit. ed. S. 375-376.

208 См.: *Walzel O.* Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Berlin-Neubelsberg, 1923.

рокко. Автор находит фугу не только в словесных произведениях, но и в живописи, в архитектуре (лестницы Иоганна Неймана), в декоративно-прикладном искусстве (вплоть до бокалов!)[209].

Идея универсальности принципов формообразования, якобы одинаковых для музыки и литературы, на протяжении всего XX столетия служила волшебной палочкой для очень многих исследователей, которые стремились либо провести аналогии между литературой и музыкой, либо вывести из музыки «общеэстетические принципы формы». Ганс-Генрих Унгер, автор пионерской работы о риторике в музыке барокко, провозгласил, что в поэзии и музыке «царят сходные законы композиции; и здесь (т. е. в поэзии — А. М.), как и в музыке, совершенно аналогичным образом действует принцип восхождения, достижения вершинной точки, спада, подготовки конца»[210]. Общность «законов композиции» должна проявиться в возможности «словесных сонат» — и литературовед обнаруживает «сонатность» в произведениях поэта, который, как доподлинно известно, никакого представления о сонатной форме не имел[211].

---

209 *Flemming W.* Die Fuge als epochales Kompositionsprinzip des deutschen Barock // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. — Stuttgart,1958. Jg. 32. S. 483ff.

210 *Unger H.-H.* Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16-18 Jahrhundert. Würzburg. S. 17.

211 Дж. Фетцер — у Брентано, Л. Фейнберг — в «Вельможе» Пушкина. См. об этих, как и о других применениях музыкальных категорий в литературоведении: *Махов А. Е.* «Музыкальное» как литературоведческая проблема // Наука о литературе в XX веке (история, методология, литературный процесс). М., 2001. С. 180-193.

На мысль о фиктивности такого рода построений наводит тот факт, что в одном и том же произведении разные исследователи усматривают разные музыкальные формы. Особенно «повезло» в этом смысле одиннадцатому разделу «Улисса» («эпизод сирен»), который традиционно рассматривается литературоведами как «словесное моделирование музыки»[212], — вопрос лишь, какой именно? Как только эту «музыку» пытались определить точнее, начинались разногласия: в «эпизоде сирен» открывали и сквозную форму, основанную на применении лейтмотивов (Э. Р. Курциус), и фугу (С. Джилберт), и контрапунктические вариации (Х. Петри)[213]. Вряд ли подобные разночтения были бы возможны, если бы в тексте романа и в самом деле была отчетливо воплощена музыкальная форма.

Литературоведческие фикции музыкальных форм, как правило, основаны на подмене частного общим: чтобы обнаружить в тексте «сонатность», достаточно любую пару контрастирующих элементов объявить главной и побочной партиями, любой варьированный повтор этого контраста — назвать репризой или, по желанию, разработкой. Ту же претензию можно предъявить и собственно литературным имитациям музыкальных форм: так, в «Фуге смерти» Пауля Целана от фуги заимствовано только повторение (с видоизменениями) начальной фразы: «Черное молоко утра мы пьем вечером» (в других «проведениях» — «...ночью»). Это стихотворение с таким же успехом можно было бы считать, например, вариациями, а при некотором усилии усмотреть в нем и сонатность.

---

[212] *Хоружий С. С.* Странствия по «Улиссу» // *Джойс Дж.* Улисс. Часть 3. М., 1994. С. 448.

[213] Обзор мнений см. в кн.: *Petri H.* Op. cit. S. 35-43.

Топос «nulla disciplina sine musica» проявляется здесь по-новому — в понимании музыкальной формы как формы идеальной, внеисторической и универсальной. Эта идеализация музыкальной формы в сознании литератора (и литературоведа) удачно описана Эрнстом Робертом Курциусом применительно к Марселю Прусту: «Музыка для Пруста — сфера, где сущность духа проявляется в наибольшей чистоте. Она становится для него системой выражения, к которой он постоянно обращается, чтобы придать точность своему толкованию жизни. (...) Существует идеальное место, где обитают музыкальные формы. Музыкант заставляет их спуститься в наш мир, осторожно их копирует и делает их видимыми (sichtbar) посредством оркестра»[214].

Исторический генезис той или иной формы литературоведа, как правило, не интересует, что приводит к парадоксальной ситуации: находя в сонате «идеальную форму», якобы выражающую некие «общеэстетические принципы», литературовед не вспоминает о том, что сама же эта форма возникла под сильнейшим воздействием риторики: принцип трехчастности, характерный для сонатной формы, отразил трехчастную структуру ораторской речи (exordium — medium — finis), разработка как элемент музыкальной формы возникает из учения о таких обязательных элементах ораторской речи, как confirmatio и confutatio (обоснование и опровержение).

---

214 «...ist fur Proust die Musik die Sphäre, in der sich das Wesen des Geistes am reinsten offenbart. Sie ist ein Ausdruckssystem, auf welches er immer zurückgreift, um seine Deutung des Lebens zu präzisieren. (...). Es gibt einen idealen Ort, in dem die musikalischen Formen wohnen. Der Musiker beschwört sie hinunter in unsere Welt, zeichnet sie mit zarter Hand nach und macht sie durch einen Klangkörper sichtbar». — *Curtius E. R.* Marcel Proust. Berlin und Frankfurt/M., 1955. S. 20-21.

Музыкальное, к которому здесь стремится литература, оказывается хорошо забытым словесным; обращаясь к «чужому» как к недостижимому пределу, литература, не ведая о том, получает «свое». Но все же литература продолжает видеть в музыке некий вечный идеал формы, и никакой анализ, показывающий исторически обусловленный характер музыкальных форм, не может убедить ее в обратном.

MUSICA HUMANA:
Словесное произведение как музыка души

Музыка в средневековой аллегорике

В эпоху Средневековья начатый уже Платоном перенос музыкального на человеческое — на поступки и события внутренней жизни — приобретает весьма последовательный, систематический характер. Это не значит, однако, что «душевное» действительно было в полной мере отождествлено здесь с музыкальным, как это произойдет позднее в романтизме: для средневекового автора музыкальные термины были лишь частью обширного круга понятий и образов, которые могли входить в состав аллегорий, описывающих духовную жизнь христианина. Тем не менее в истории взаимоотношений слова и музыки средневековая аллегорика сыграла огромную роль: благодаря ей музыкальные понятия обрели устойчивое метафорическое измерение, «переносный смысл», и утвердились вне «своей» технической сферы — в области словесного.

Вместе с тем эта словесно воссоздаваемая внутренняя музыка уже осознается как особая сфера, отличная от музыки собственно звуковой. Это различение четко проведено в одной из проповедей Абсалона, аббата августинского монастыря в Шпрингирсбахе (конец XII в.). Помимо

«вокальной музыки» (т. е. собственно музыки) существует «другая, которой нас учит тот высший Музыкант (т. е. Христос — А. М.), и которая нужнее для нашего спасения». Эта «другая музыка» (alia musica) в свою очередь имеет три разновидности, которые воссоздаются Абсалоном словесно, посредством причудливого переплетения антропологических и музыкальных терминов. Музыка «душевная» (animalis) — это музыка наших пяти внешних органов чувств, которые, служа разуму, а не греховным помыслам, «образуют гармонию квинты». Музыка духовная (spiritalis) состоит в «духовной радости», «в страхе Божием и любви к ближнему» и т. п., она представляет собой «гармонию кварты», поскольку кардинальных добродетелей — четыре. Наконец, «небесная музыка» (caelestis) — «созерцание Бога, достижение вечности, радостность души и бессмертие тела»; «эту музыку образуют восемь блаженств, и потому она создает гармонию октавы»[215]. Зна-

---

215 «Plane musica ista vocalis ad laudem satis congrua, sed est alia quam docet supernus ille musicus, et illa nostrae saluti magis est necessaria. Sed quae est illa musica, quam docet Deus? Ipsa profecto triplici specie subdistinguitur: alia est enim animalis, alia spiritalis, alia coelestis. Animalis est musica, quando sensus exteriores nihil superfluum appetunt, et a ductu rationis nequaquam discordant... Istae sunt quinque vocales animalis musicae facientes harmoniam, quae dicitur diapente, quod sonat de quinque. Constituitur enim de quinque corporis sensibus ordinate constitutis, sicut jam dictum est. Spiritalis musica consistit in profectu virtutum, in gaudio spiritali et morum suavitate, in timore Dei et amore fraternitatis; per quam harmonia efficitur, quae diatessaron, hoc est, de quatuor, est appellata. Quatuor ergo virtutes principales illam efficiunt, videlicet fortitudo, justitia, temperantia, prudentia... Coelestis vero musica consistit in contemplatione Dei, in adeptione aeternitatis, in mentis jocunditate et immortalitate corporis: et facit haec musica harmoniam quae diapason dicitur, quod sonat de octo. Siquidem octo beati-

менательно, что «небесная музыка», имевшая у Боэция внешний, макрокосмический характер, переносится Абсалоном внутрь, вглубь души: теперь это музыка человека как микрокосма.

Раннехристианская, и потом и средневековая экзегетика истолковала многочисленные музыкальные реалии и понятия, фигурирующие в тексте Библии, как аллегории человека, его духовных движений, его отношений с Богом. Человек был осмыслен как музыкальный инструмент Бога. Иоанн Златоуст в толковании XLI псалма излагает своего рода учение о «духовном пении» (μέλος πνευματικός), в котором собственно пение сочетается с молитвой: «где пение духовное, туда нисходит благодать духа, которая освящает и уста, и душу». Если ты поешь именно так, пишет Златоуст, «ты сможешь войти в хор святых Бога и встать рядом с Давидом»; «для этого не нужны ни кифара, ни натянутые струны, ни плектр, ни искусство, ни какие-либо инструменты — но ты сам, если захочешь, станешь, если будешь умерщвлять телесные члены, кифарой и прекрасным согласием (συμφωνίαν) души и тела»[216]. «Кто мы, если не инструменты великого музыканта Бога?» — восклицает бенедиктинский теолог Руперт из Дойтца (XII в.); кифары и органы, на которых мы должны, согласно псалму (CL), славить Бога, — это «наши сердца и тела»[217]. В соответствии с этим центральным тезисом, истинное пение — «не одним голосом, но и духом и душой (non solum

---

tudines eam efficiunt...». — *Absalon Sprinckirsbacensis*. Sermo XX: In annuntiatione Beatae Mariae // PL. Vol. 211. Col. 121-122.

216 *Joannes Chrysostomus*. Expositio in Psalmum XLI // Patrologiae cursus completus. Series graeca. Vol. 55. Col. 157-158.

217 *Rupertus Tuitiensis*. Commentaria in Joannem // PL. Vol. 169. Col. 212.

voce, sed et spiritu et mente)»[218]. Мысли, поступки человека — музыка, этой музыке учит человека Христос — великий музыкант, который сам для Бога-Отца является музыкальным инструментом: «Также и сам Господь наш — воистину музыкальный инструмент Бога Отца; ведь ему сказал Бог-Отец, когда тот телом лежал в гробнице: "Воспрянь, слава моя, воспрянь, псалтирь и гусли!" (псалом LVI)»[219]. В анонимном трактате «Мистическая лоза» (вероятно, XII в., приписывался Бернарду Клервоскому и Бонавентуре), пронизанном музыкальными ассоциациями, распятый Христос уподоблен кифаре («кифарой стал тебе жених»), семи струнам кифары соответствуют его семь последних слов: произнося их, Христос «для тебя (т. е. для христианина — А. М.) поет, для тебя играет, тебя приглашает слушать»[220].

Совершая добродетельные поступки, мы исполняем прекрасную музыку: «если упорствуем в терпении, то само терпение для Бога — как прекрасная мелодия»[221]; «говоря

---

218 *Absalon Sprinckirsbacensis*. Op. cit. Col. 121.

219 «Nam quid sumus nos, nisi magni musici Dei, quaedam instrumenta? Unde et in citharis et in organis (Psal. CL), quae profecto corda et corpora nostra sunt, Dominum laudare jubemur. Ipse quoque Dominus noster, musicum Dei Patris maxime instrumentum est: cui dicit idem Pater, dum secundum corpus in sepulcro jacet: "Exsurge, gloria mea; exsurge psalterium et cithara" (Psal. LVI)». — *Rupertus Tuitiensis*. Op. cit. Col. 212.

220 «Septem sunt verbula, quae, quasi septem folia semper virentia, Vitis nostra, cum in crucem elevata fuit, emisit. Cithara tibi factus est sponsus, cruce habente formam ligni... ...Verborum sonum ederet tanquam citharizans, quibus amplius delectareris. (...) Septem chordas habet cithara. Cantat tibi, ludit tibi, te ad audiendum invitat...». — Vitis mystica // PL. Vol. 184. Col. 655.

221 «...ubi si patienter perseveravimus, ipsa patientia est quasi dulce melos Deo». — Анонимный трактат «О книге псалмов» (De

правду, мы наполняем воздух прекраснейшими звуками; ибо эта музыка спасения услаждает слух не одних смертных, но и радует души ангелов»[222]; следуя десяти заповедям, мы музицируем на десятиструнной кифаре (Храбан Мавр)[223]:

Цистерцианский аббат Исаак из Стеллы (XII в.), развивая в «Эпистоле о душе» метафору «тело — музыкальный инструмент; душа — мелодия», выводит из нее своего рода доказательство бессмертия души, которая живет после гибели тела, как мелодия продолжает жить после того, как музыкальный инструмент разбит:

«Так, возможно, скажут некоторые: если душа находится в теле благодаря той способности чувствовать (sensualitas), которая представляет собой некий телесный дух (spiritus corporeus), то почему после отделения души от тела оно не продолжает жить посредством этого духа, которые ведь есть не что иное, как жизнь? На это ответим так: пока эта способность чувствовать остается целостной и соразмеренной, в соответствии с [принципом] оживления, душа не покинет тело, — когда же она расстроена и разорвана, душа покинет тело, даже и не желая того. При этом душа все свое уносит с собой: чувства, воображение, мышление, восприятие, понимание, вожделение, гневливость... Тело же выбрасывается, как музыкальный инструмент, который прежде был весь цел и настроен, так что

---

libro psalmorum), приписывавшийся Беде Достопочтенному // PL. Vol. 93. Col. 708.

222 «...dum veritatem loquitur, quapropter compleamus aerem dulcissimis sonis. Nam musica ista salutaris non solum mortalium permulcet auditum, sed etiam intellectum delectat angelicum». — Анонимный трактат «Благословение Бога» (Benedictio Dei), вероятно, IX века // PL. Vol. 129. Col. 1426.

223 *Rabanus Maurus*. Commentaria in Ecclesiasticum // PL. Vol. 109. Col. 1042.

содержал в себе музыкальную мелодию и звучал при касании, а теперь разбит и бесполезен. Погибает инструмент, но не погибает мелодия или песня, если, конечно, не считать, что песня — не более чем звук... Как в музыкальном инструменте или в листе [с нотами] антифонария присутствует музыкальная мелодия, пока струны или ноты правильно расположены (когда правильно расположены, мелодия появляется, когда приходят в беспорядок, исчезает), так существует и согласованность души с телом. И если ты спрашиваешь, где находится душа после тела, — я спрошу, где пение после [нотного] листа или после звучания, где смысл после слова, где мысль после стиха, где число после перечисленного?»[224].

Музыкальные категории в ходе своего превращения в метафоры претерпевают своеобразную интериоризацию: они обращаются внутрь человека, образуя в его душе об-

---

[224] «Hic fortasse dicet aliquis: Si per sensualitatem illam, quae spiritus est corporeus, inest anima corpori, quare post ipsius discessum eo spiritu, qui utique vita est, non vivit corpus? Ad quod dicimus: Dum illius sensualitatis integritas et temperantia congruens vivificationi manserit, nunquam recedere animam: cum autem distemperata et disrupta, invitam recedere: secum omnia sua ferre, sensum videlicet, imaginationem, rationem, intellectum, intelligentiam, concupiscibilitatem, irascibilitatem... Corpus autem organum, quod prius integrum contemperatum, ac dispositum erat, ut melos musicae in se contineret, et tactum resonaret, nunc confractum et inutile e regione jacere. Periisse quidem organum, sed non periisse melos sive cantum, nisi tantum sonum cantum putaveris. (...) Sed sicut in organo musicae seu antiphonario folio cantus inest melos musicae, dum chordae, seu notulae congrue dispositae sunt; cum autem disponuntur, accedit; cum confunduntur, discedit, ita et animae est ratio cum suo corpore. Et si quaeris, ubi sit anima post corpus, quaero, ubi sit cantus post folium, aut post sonum: ubi sit sensus post verbum: ubi sententia post versum, ubi numerus post numeratum». — *Isaac de Stella.* Epistola de anima // PL. Vol. 194. Col. 1882.

ласть той «другой музыки», о которой говорит Абсалон; элементами этой внутренней музыки оказываются уже не звуки, но моральные свойства человека. Моральное, антропологическое и музыкальное в этой аллегорике теснейшим образом переплетается, образуя утонченную словесную музыку:

«Возьми и ты кифару, чтобы струна твоих внутренних жил от плектра духа издала звук добрых дел. Возьми псалтирь, чтобы родилась гармония твоих слов и дел. Возьми тимпан, чтобы дух внутри тебя заиграл на инструменте твоего тела, и в совершенных тобой деяниях выразилась сладостная красота твоего нрава» (Амвросий Медиоланский)[225].

Пронизанная музыкальными мотивами поэзия Хильдегарды Бингенской с полной ясностью показывает, что пифагорейский мотив небесной музыки в христианском мироощущении трансформируется именно в сторону интериоризации: «небесная симфония» теперь звучит не извне, но изнутри, не из космических, но из духовных глубин. Мощным источником небесной музыки становится у Хильдегарды Богоматерь:

Venter enim tuus gaudium habuit,
cum omnis celestis symphonia
de te sonuit,
quia, virgo, filium Dei portasti...

---

225 «Sume et tu citharam, ut pulsata spiritus plectro interiorum chorda venarum, boni operis sonum reddat. Sume psalterium, ut harmonia dictorum factorumque tuorum concinat. Sume tympanum, ut organum tui corporis spiritus moduletur interior, factisque operantibus dulcis morum tuorum suavitas exprimatur». — *Ambrosius Mediolanensis.* Expositio Evangelii secundum Lucam // PL. Vol. 15. Col. 1671.

«Чрево твое несло в себе радость, когда вся небесная симфония звучала из тебя, ибо, дева, носила ты сына Бога...»[226].

Систематическая метафоризация музыкальных категорий в средневековой аллегорике открывает для словесного искусства новую возможность: уже не отдельные образы, но целые сюжеты воссоздаются в музыкальных терминах; словесная музыка становится «сплошной», весь рассказ разворачивается как музыкальный процесс. Французский книжник Гуго де Фольето (XII в.) всю историю грехопадения и спасения представляет как череду музыкальных событий: «Песня (cantus) дьявола — жадность (cupiditas), песня первого человека — сладострастие (voluptas), песня второго человека — любовь (charitas). В песне дьявола — три фальшивых голоса, в песне первого человека — три диссонанса (dissonae et discordes). В песне же дьявола первый голос — голос гордыни, второй — внушения, третий — отчаяния. Сходным образом и в песне первого человека первый голос — услаждение, второй — согласие, третий — уклонение. Из этих шести голосов состоит песня дисгармонии (discordiae cantus). Музыка дьявола началась с более высокого голоса; ибо запел он на небесах антифон гордыни, говоря: вознесу престол мой на краю севера и буду подобен Всевышнему. Таким образом, он начал выше, чем ему следовало. (...) Низвергшись же с неба, запел в раю антифон внушения, а в аду — отчаяния. Музыка Христа отлична от музыки дьявола: эта начинается с голоса более высокого, высокомерного (sublimiori), та же — с более низкого, смиренного (humiliori) (...) В музыке Христа

---

226 *Хильдегарда Бингенская.* Гимн «Ave generosa» // *Saint Hildegard of Bingen.* Symphonia. A critical edition of the Symphonia armonie celestium revelationum / Ed. B. Newman. Ithaca; L., 1988. P. 122.

шесть голосов, согласных и консонирующих между собой. Первый голос согласия — смирение сердца, второй — умерщвление плоти, третий — сострадание, четвертый — утешение, пятый — молитва, шестой — самопожертвование (devotio)»[227].

Сюжет — причем главный сюжет человеческой истории! — осмыслен как сложное музыкальное действо, чередование «песен», сплетение голосов, контраст двух принципиально разных музык — дьявольской и Божественной. Словесная музыка Гуго де Фольето опережает собственно музыкальную практику его времени: в его смелой аллегории, по сути дела, предвосхищены эпичность и масштабные контрасты крупных музыкальных жанров будущего — например, оратории. Аллегорика, комбинируя музыкальные понятия, создает не только словесную музыку, но и «футуристический» проект собственно музыки, которая во времена Гуго еще не могла быть создана.

---

227 «Cantus diaboli cupiditas, cantus primi hominis voluptas, secundi charitas. In cantu diaboli sunt tres falsae voces, et in cantu primi hominis tres dissonae et discordes. In cantu etenim diaboli prima vox est elationis, secunda suggestionis, tertia desperationis. Similiter et in cantu primi hominis prima vox est delectatio, secunda consensus, tertia excusatio. Ex his sex vocibus constat discordiae cantus. Musica diaboli ab altiori voce cantare coepit; inchoavit enim in coelo antiphonam elationis, dicens: "Ponam sedem meam ad aquilonem, et ero similis Altissimo (Isai. XIV)". Altius igitur inchoavit quam debuit. (...) Descendens vero de coelo inchoavit antiphonam suggestionis in paradiso, desperationis in inferno. Differt itaque musica Christi a musica diaboli: illa enim incipit a voce sublimiori, haec autem ab humiliori. (...) In musica siquidem Christi sex sunt voces inter se consonae et concordes. Prima concordiae vox est humilitas cordis, secunda mortificatio carnis, tertia compassio, quarta consolatio, quinta oratio, sexta devotio». — *Hugo de Folieto.* De claustro animae // PL. Vol. 176. Col. 1081.

Музыкальная аллегорика Средневековья была усвоена в образности позднейшей европейской литературы. Центральный мотив «человек — музыка Бога» сохраняется, хотя его первоначальная мотивация библейской экзегезой забыта, и из аллегории он превращается в метафору, имеющую порой глубоко личное биографическое звучание. В «Гимне к Богу в моей болезни» («Hymne to God my God, in my sicknesse») Джона Донна смерть осмыслена как настройка инструмента в преддверии вечной музыки:

> ...I am coming to that Holy roome,
> Where, with thy Quire of Saints for evermore,
> I shall be made thy Musicke; As I come
> I tune the Instrument here at the dore...

> «...Я вхожу в твой святой предел, где, вместе с твоим хором святых, я навсегда стану твоей музыкой; и входя, я здесь, в дверях, настраиваю мой инструмент...»

Сохраняется — опять-таки уже вне экзегетической мотивации — и тесное переплетение музыкальной и моральной терминологии, идея добродетели как «внутренней музыки»: когда Шекспир в знаменитых строках «Венецианского купца» призвал не доверять человеку, «не имеющему музыки в себе», он лишь продолжил тысячелетнюю традицию, восходящую к уже цитированным словам Кассиодора: «когда грешим, то музыки не имеем».

«Внутренняя музыка» романтизма

Впервые полное и предельно серьезное отождествление музыкального и душевного совершается в романтизме. До него все применения музыкального к сфере внутренней жизни человека имели все же характер литературно-словесной условности. Сколь искренне ни звучала бы поэтическая «острота» (wit) Донна о смерти как превращении человека в музыку, она не дает основания думать, что

Донн на самом деле отождествлял музыку и душу. Романтики же всерьез приняли гипотезу о музыкальной сущности душевных феноменов, что отразилось и в словесном творчестве романтизма, которое было поставлено перед необходимостью выражать эту внутреннюю музыку.

Набор музыкальных образов, вырабатываемый словесностью со времен раннехристианской экзегетики, был в полной мере усвоен романтизмом. В частности, им было воспринято и сопоставление человека с музыкальным инструментом; однако то, что для отцов церкви было аллегорией, а для Джона Донна — поэтической метафорой, для романтиков становится своего рода антропологической гипотезой. Об этом свидетельствуют, в частности, дневники Жозефа Жубера — первого романтика, который, по мнению Франсиса Клодона, «открыто соотнес всю активность духа с музыкальной моделью»[228]. Видя в человеческой душе музыкальный инструмент, Жубер описывает внутреннюю жизнь как последовательность консонансов и диссонансов: «Мы все — инструменты, которые музыкальный звук приводит в состояние согласия, а шум — расстраивает»; «наша душа — инструмент, который получает удовольствие, будучи настроен, и страдает, будучи расстроен». Единство человеческой жизни, внешней и внутренней, оказывается музыкальным единством — поступки, слова, чувства складываются в мелодии, в музыкальные произведения: есть люди, «чьи дела и слова — музыкальные ноты; чья жизнь — мелодия (у одних в дорийском ладу, у других — в ионийском)»[229]. Характерный

---

228 *Claudon F.* Op. cit. P. 284-285.

229 «Nous sommes tous des instruments que le son met d'accord, mais que le bruit désorganise»; «...notre âme est un instrument qui jouit de son propre accord, comme il souffre de son désaccord»;

герой раннего немецкого романтизма — музыкант Йозеф Берглингер, душа которого «всецело и полностью стала музыкой»[230].

Новалис несколько раньше (но с меньшей настойчивостью, чем Жубер) разрабатывает проект музыкальной основы человеческого сознания: «совершеннейшее сознание», по его мнению, не может не быть музыкальным: «О совершеннейшем сознании можно сказать, что оно осознает всё и ничего. Оно — пение, всего лишь модуляция настроений (Stimmungen), подобная модуляции гласных звуков или музыкальных тонов. Внутренняя речь, обращенная к себе, может быть темной, тяжелой и варварской — и греческой и итальянской, — но она тем совершенней, чем больше приближается к пению»[231]. Понятие музыкальности, примененное к внутренней жизни, становится критерием душевных и духовных достоинств: «Иметь гармонию в душе и иметь музыку в душе. У того, кто имеет гармонию, душа справедлива и мудра; у того, кто имеет музыку, душа поэтична» (Ж. Жубер[232]);

«[les hommes] dont les actions et les paroles sont les notes d'une musique; dont la vie enfin est un air (dorien dans les uns, ionien dans les autres)». — *Joubert J.* Carnets. P., 1938. Vol. 2. P. 591, 619, 513.

230 *Wackenroder W. H.* Das merkwürdige musikalische Leben des Tonküstlers Joseph Berglinger // *Wackenroder W. H.* Werke und Briefe. Bd 1. Jena, 1910. S. 129.

231 «Vom vollkommensten Bewußtsein läßt sich sagen, daß es sich alles und nichts bewußt ist. Es ist Gesang, bloße Modulation der Stimmungen — wie dieser der Vokale oder Töne. Die innere Selbstsprache kann dunkel schwer und barbarisch — und griechisch und italienisch sein — desto vollkommener, je mehr sie sich dem Gesange nähert». — *Novalis.* Schriften. Bd 2. Stuttgart, 1965. P. 611 (Teplitzer Fragmente, № 406).

232 «Avoir de l'harmonie dans l'âme et y avoir de la musique. Celui

«Благородный человек сам в себе всё ощущает музыкально» (Л. Тик[233]). На той же основе возникает и особая «внутренняя гигиена»: душа нуждается в том же уходе и в той же защите, что и музыкальный инструмент. «Не позволяй ничему внешнему расстраивать внутренние струны твоего сердца», — наставляет Новалис брата Эразма в августе 1793[234].

Религиозное чувство у Фридриха Шлейермахера осмысляется в музыкальных категориях: жизнь человека распадется на «отдельные тоны», если он не «сопровождает» ее религией, которая уподобляется бесконечно богатому музыкальному аккомпанементу; религия «превращает простую песню жизни в совершенную и роскошную гармонию». В этой системе музыкально-религиозных метафор христианин уподобляется музыкальному виртуозу[235].

Так формируется представление об особой внутренней музыке, в котором психологическое и эстетическое,

---

qui y a de l'harmonie, a une âme juste et sage; et celui qui y a de la musique a une âme poetique». — *Joubert J.* Carnets. P., 1938. Vol. 2. P. 746.

233 «...der edle Mensch selber schon in sich alles musikalisch empfindet». — *Tieck L.* Symphonien // *Wackenroder W. H.* Werke und Briefe. Bd 1. Jena, 1910. S. 305.

234 «Laß keine äußern Dinge die innern Saiten deines Herzens verstimmen». — *Novalis.* Schriften. Bd 4. Stuttgart, 1975. S. 122.

235 «Die Virtuosität eines Menschen ist nur gleichsam die Melodie seines Lebens, und es bleibt bei einzelnen Tönen, wenn er ihr nicht die Religion beigefügt. Diese begleitet jene in unendlich reicher Abwechslung mit allen Tönen ... und verwandelt so den einfachen Gesang des Lebens in eine vollständige und prächtige Harmonie». — *Schleiermacher F.* Über die Religion / Hrsg. von M. Rade. Berlin, o. J. S. 84.

душевное и музыкальное слиты неразделимо. Словосочетание «внутренняя музыка» на правах психологической и моральной характеристики появляется в текстах — в том числе и дневниках, письмах — немецких и французских романтиков, независимо друг от друга: «Некая "внутренняя музыка" ... восторгает нас, когда наша душа в состоянии гармонии» (Ж. Жубер[236]); Рахиль Фарнгаген готова простить одному из ее друзей все его «диссонансы» (Mißlaut) ради «чистого дара небес — вечной внутренней музыки (ewig innere Musik)»[237].

Оправдание беспорядка, метафоры «потока» и «тона»

Поэзия призвана выразить эту внутреннюю музыку. Формула «поэзия — это музыка души» впервые появляется, видимо, у Гердера в четвертом «Критическом лесу»: «Поэзия — нечто большее, чем немые живопись и скульптура, и нечто совсем иное, чем обе они; она речь, она музыка души»[238]. Ф. Шиллер в статье «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795) выделяет «музыкальную» поэзию как особый тип, противостоящий поэзии «пластической»: если «пластическая» (или «изобра-

---

236 «Une certaine "musique intériere" (pour parler comme Mme de Staël) nous ravit, quand notre âme est en harmonie». — *Joubert*. Carnets. P., 1938. Vol. 2. P. 619.

237 *Varnhagen R.* Письмо А. Марвитцу, 1812 г. // *Varnhagen R.* Briefwechsel. München, 1979. Bd 1. S. 215.

238 «Poesie ist mehr als stumme Malerei und Skulptur, und noch etwas ganz anderes als beide, sie ist Rede, sie ist Musik der Seele». — *Herder J. G.* Kritische Wälder: Viertes Wäldchen // Cit. ed. S. 525.

зительная», bildende) поэзия «подражает определенному предмету», то музыкальная — «вызывает определенное состояние души, не нуждаясь для этого в определенном предмете»[239]. Музыкальная поэзия, таким образом, связана с «душой» напрямую, без всякого опосредования предметным. Однако для Шиллера музыкальность — лишь одно из возможных состояний поэзии, как и одно из возможных состояний души; это такое состояние, из которого исключена предметная определенность[240]. Романтизм распространяет понятие музыкальности на саму сущность поэзии: характерно, что статья У. Хезлитта, в которой поэзия определяется как «музыка языка, отвечающая музыке души», называется «О поэзии в целом»[241].

---

239 «Je nachdem nämlich die Poesie entweder einen bestimmten *Gegenstand* nachahmt, wie die bildenden Künste tun, oder je nachdem sie, wie die Tonkunst, bloß einen bestimmten *Zustand des Gemüts* hervorbringt, ohne dazu eines bestimmten Gegenstandes nötig zu haben, kann sie bildend (plastisch) oder musikalisch genannt werden». — *Schiller F.* Über naive und sentimentalische Dichtung // *Schiller F.* Über Kunst und Wirklichkeit. Leipzig, 1975. S. 482 (сноска).

240 Ср. его описание в письме к Гёте начала работы над драмой: «У меня чувство в начале не имеет определенного и ясного предмета; он вырабатывается лишь позднее. Сначала — некое музыкальное настроение души, и лишь затем у меня возникает поэтическая идея» — «Bei mir ist die Empfindung anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemütsstimmung geht vorher, und auf diese fikgt bei mir erst die poetische Idee» (от 18 марта 1796 г.) // Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe / Hrsg. von H. G. Gräf und A. Leitmann. Leipzig, o. j. Bd 1. S. 156).

241 «...the music of language, answering to the music of the mind». — *Hazlitt W.* On poetry in general. Cit. ed. P. 251.

Музыкальное в таком понимании связано с «внутренним» в его автономности, независимости от всякого внешнего предмета; именно так позднее истолкует принцип музыки Гегель: ее содержание — «самая последняя субъективная глубина как таковая (letzte subjektive Innerlichkeit als solche)»; музыка — «искусство души, которое непосредственно обращается к душе»[242]. Однако для того, чтобы могло появиться это определение, «душевное» и «музыкальное» должны были быть осмыслены как структурно сходные феномены, описываемые в одинаковых терминах. Работу по обнаружению таких терминов-медиаторов между душевным и музыкальным проделали романтики, и прежде всего — Ваккенродер, который и предложил новую центральную метафору, служащую для описания как души, так и музыки.

«Бегущий поток должен послужить мне для сравнения», — пишет Ваккенродер; поток — вот принцип, в котором обнаруживается глубинное родство души и музыки. Ни одно человеческое искусство не может описать поток во всем многообразии его метаморфоз, речь может их «лишь перечислить и поименовать», но не «представить нам зримо». «Так же обстоит дело с таинственным потоком в глубинах человеческой души: речь перечисляет, называет и описывает его превращения, будучи чужой для него материей, — музыка сама устремляет для нас этот поток». Поток музыки — единственная «материя», способная в точности отразить душу: «в зеркале звуков человеческое сердце узнает себя»[243]. Метафора поэзии как потока с

---

242 *Hegel G. F.* Ästhetik. Berlin; Weimar, 1976. Bd 2. S. 262.

243 «Ein fliehender Strom soll mir zum Bilde dienen. Keine menschliche Kunst vermag das Fließen eines mannigfaltigen Stromes ... mit Worten für's Auge hinzuzeichen, — die Sprache kann die Veränderungen nur dürftig zählen und nennen, nicht ... uns

легкой руки Ваккенродера — а, возможно, иногда и независимо от него — становится расхожей; лаконичней всего на эту тему высказывается Хезлитт: поэзия «описывает текучее, а не застывшее (flowing, not the fixed)»[244].

Главное свойство душевного потока, которое в состоянии выразить лишь музыка, — бесконечная изменчивость. Автобиографическое дневниковое признание Кольриджа наглядно показывает связь между идеями внутренней музыки и внутренней изменчивости, — той изменчивости, которую так легко выражает музыка, и с таким трудом — слово: «О если бы я обладал языком музыки, властью бесконечно варьировать выражения и индивидуализировать их, даже такими, какие они есть. — Мое сердце непрестанно играет музыку, для которой мне нужен переводчик извне, — слова вновь и вновь запинаются — и всякий раз — мои чувства иные, хотя и дети из одной семьи»[245].

Под влиянием нового представления о потокообразном и вместе с тем музыкальном характере душевной жизни в европейском воображении меняется сам образ му-

---

sichtbar vorbilden. Und ebenso ist es mit dem geheimnisvollen Strome in den Tiefen des menschlichen Gemütes beschaffen. Die Sprache zählt und nennt und beschreibt seine Verwandlungen in fremdem Stoff; die Tonkunst strömt ihn uns selber vor... In dem Spiegel der Töne lernt das menschliche Herz sich selber kennen...». — *Wackenroder W. H.* Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst // *Wackenroder W. H.* Werke und Briefe. Bd 1. Jena, 1910. S. 188-189.

244 *Hazlitt W.* On poetry in general. Cit. ed. P. 238.

245 «O that I had the Language of Music — the power of infinitely varying the expression, and individualizing it even as it is. — My heart plays an incessant music for which I need an outward Interpreter — words halt over and over again — and each time — I feel differently, tho'children of one family». — *Coleridge S. T.* Notebooks / Ed. K. Coburn. Vol. 2. L., 1962. № 2035.

зыкального: если прежде оно воплощало архитектоническую стройность, то теперь — текучесть, неартикулированность. Еще в 1747 году берлинский композитор и теоретик вокальной музыки Кристиан Готтфрид Краузе писал: «Ни в одном из изящных искусств нет такого порядка и таких правильных соотношений, как в музыке... И в своем внешнем устройстве музыка обладает симметрией в такой степени, какая может быть только в архитектуре, и в намного большей степени, чем в поэзии»[246]. С точки зрения типичного музыканта эпохи Просвещения поэзия может лишь завидовать той симметричности и упорядоченности, какой обладает музыка и архитектура. К концу XVIII столетия ситуация, по крайней мере в романтических кругах, разительно меняется: музыка теперь служит для поэзии скорее уже образцом беспорядка; ее сущность все чаще определяется не понятиями симметрии, стройности, но образом аструктурного потока. «Мелодия состоит в некоторой текучести звуков, струящихся и нежных, как мед, от которого мелодия получила свое имя», — пишет, сомнительно этимологизируя, Жубер[247]. Изменчивость провозглашается основой музыкального выражения: предромантически настроенный музыкальный писатель Мишель-Поль Шабанон объявляет, что «одна из обяза-

---

246 «In keiner von der schönen Wissenschaften ist so viel Ordnung, und gutes Verhältniß, als in der Musik... Und in der äußerlichen Einrichtung hat die Musik so viel Symmetrie, als immer nur die Baukunst haben kann, und viel mehr als die Poesie». — *Krause Ch. G.* Von der musikalischen Poesie // Der critische Musicus an der Spree: Berliner Musikschrifttum v. 1748-1799. Eine Dokumentation / Hrsg. v. H.-G. Ottenberg. Leipzig, 1984. S. 150-151.

247 «La melodie consiste dans une certaine fluidité de sons coulante et doux comme le miel d'oú elle a tiré son nom». — *Joubert J.* Carnets. P., 1938. Vol. 1. P. 66. (1786 г.?)

тельных функций» музыки — «постоянно варьировать свои модификации»[248].

Именно в таком ее понимании — как бесструктурного, бесконечно изменчивого потока, в котором, как в зеркале, отражается поток душевных движений, — музыка становится образцом для поэзии. В работе романтического воображения над уподоблением поэзии так понятой музыке можно выделить по крайней мере три момента.

Первый из них связан с попытками переосмыслить в позитивном духе, реабилитировать понятие беспорядка. В словесном произведении должен царить, по выражению Новалиса, некий «волшебный романтический порядок», образцом которого служит «Вильгельм Мейстер»: в нем господствует музыка — «акценты не логические, но (метрические) и мелодические», а отсюда и возникает такой «порядок», который «не обращает внимания на ранг и достоинство, первость и последнесть (Erstheit und Letztheit), великость и малость»[249]. «Волшебный порядок», о котором пишет Новалис, первым делом отменяет прежний порядок и потому может с равным успехом быть назван «волшебным беспорядком». Если доромантическая поэтика также в известной мере и в определенных случаях признавала необходимость беспорядка (например, «оди-

---

248 «L'une de ces fonctions necessaires [музыки] est de varier à chaque instant ses modifications». — *Chabanon M.-P.* De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre. P., 1785. P. III.

249 «Die Accente sind nicht logisch sondern (metrisch und) melodisch — wodurch eben jene wunderbare romantische Ordnung entsteht — die keine Bedacht auf Rang und Werth, Erstheit und Letztheit — Größe und Kleinheit nimmt». — *Novalis.* Schriften. Bd 3. Stuttgart, 1968. S. 326 («Всеобщий черновик», 1798-1799, № 445).

ческого»)[250], то новый, навеянный музыкой романтический беспорядок представляет собой нечто гораздо более радикальное: «Если философ все упорядочивает, все ставит на место, то поэт отменяет все связи. Его слова — не всеобщие знаки; они — тоны...»[251].

Под знаменем музыкальности романтическое воображение трудится над разрушением того, что веками вырабатывалось классической риторикой: представлением о логически обусловленном поступательном движении речи, ее «расположенности» по вытекающим друг из друга разделам (exordium — medium — finis). Основная идея, рождающаяся во фрагментах Новалиса и Жубера — этих безусловных пионеров романтического воображения, — состоит в том, чтобы противопоставить «порядку речи» эс-

---

250 Фридрих Клопшток создает вполне предромантическую концепцию поэтического беспорядка: «Неожиданно возникающий видимый беспорядок, внезапные обрывы мысли, возбужденное ожидание — все это приводит душу в движение, которое делает ее более восприимчивой к впечатлениям» («Unvermutetes, scheinbare Unordnung, schnelles Abbrechen des Gedankens, erregte Erwartung, alles dies setzt die Seele in eine Bewegung, die sie für Eindrücke empfänglicher macht» — *Klopstock F.* Von der Darstellung // *Klopstock F.* Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften / Hrsg. von W. Menninghaus. Frankfurt/M., 1989. S. 180). Именно такой беспорядок романтик Новалис назовет «волшебным порядком»: собственно, способность находить некий особый порядок в беспорядке и отличает Новалиса от Клопштока, который все-таки предпочитает называть беспорядок — бспорядком.

251 «Wenn der Philosoph nur alles ordnet, alles stellt, so löst der Dichter alle Bande auf. Seine Worte sind nicht allgemeine Zeichen – Töne sind es...». — *Novalis*. Schriften. Bd 2. Stuttgart, 1965. S. 533 (цикл фрагментов, озаглавленный «Poesie», № 32).

тетическую самоценность «слов», которые «прекрасны» независимо от того, какое место они занимает в общей структуре. «Прекрасная речь», по Жуберу, не имеет внутренней необходимости в порядке: «меняйте в ней расположение мыслей; ставьте следствия перед причинами, конец перед началом; разрушайте, ломайте сколько угодно: в этом беспорядке всегда найдется нечто, способное увлечь и пленить слушателя»[252]. Элементы «прекрасной речи» как бы внутренне обособленны и равнодушны к собственной последовательности.

В этих новых представлениях о словесно-прекрасном музыка — а шире, всякое «прекрасное звучание», — служит моделью: полное незнание принципов музыкальной формы позволяло романтикам воспринимать музыку как прихотливо-бессвязный поток звуков, прекрасных в своей — разумеется, мнимой! — обособленности. Самой совершенной музыкой для них оказывалась музыка эоловой арфы, которая и в самом деле была вполне бессвязной. Жубер и Новалис находят в этой бессвязности эстетический идеал: «Сказка, собственно говоря, подобна образу из сновидения — она бессвязна (ohne Zusammenhang) — ансамбль удивительных вещей и событий — например, музыкальная фантазия — гармонические чередования эоловой арфы — сама природа»[253]; «Звуки эоловой арфы (или лиры). Они не свя-

---

252 *Жубер Ж.* Из дневниковых записей 1779-1783 (перевод О. Э. Гринберг) // Эстетика раннего французского романтизма. М., 1982. С. 310.

253 «Ein Märchen ist eigentlich wie ein Traumbild — ohne Zusammenhang — Ein Ensemble wunderbarer Dinge und Begebenheiten — z. B. eine musicalische Fantasie — die Harmonischen Folgen einer Aeolsharfe — die Natur selbst». — *Novalis*. Schriften. Bd 3. Stuttgart, 1968. S. 454 («Всеобщий черновик», № 986).

заны, но очаровательны»[254].

Музыка осмыслена как модель такой эстетической структуры, в которой отдельные элементы существуют автономно-обособленно, как бы не мешая друг другу и не вступая в раз и навсегда заданный порядок. «Один красивый звук лучше, чем долгая речь», — и слова, по Жуберу, могут в этом смысле уподобиться отдельным звукам: есть слова, «которые часто сохраняют смысл, даже когда они отделены от других слов, и которые нравятся обособленными, как звуки»[255]. Более того, связывать — значит совершать насилие над словом и звуком: «самые прекрасные звуки, самые прекрасные слова абсолютны, между ними есть естественные интервалы, которые нужно соблюдать при произношении. Когда их соединяешь, они уподобляются тем светящимся шарикам, которые сплющиваются, как только их трогаешь, и, склеиваясь, теряют свою прозрачность...»[256].

В этом пункте романтическая поэтика абсолютно враждебна классической риторике, которая была одержима идеей тотальной взаимосвязи последовательно располо-

---

254 «Les sons de la harpe (ou lyre) eolienne. Ils ne sont pas lies, mais ils sont ravissant». — *Joubert J.* Carnets. P., 1938. Vol. 2. P. 881.

255 «Des mots qui souvent conservent du sens même lorsqu'ils sont detachés des autres et qui plaisent isolés comme des sons». — *Joubert J.* Carnets. P., 1938. Vol. 2. P. 602, 479.

256 «Les plus beaux sons, les plus beaux mots sont absolus et ont entre eux des intervalles naturels qu'il faut observer en les prononçant. Quand on les presse et qu'on les joints, on les rends semblables à ces globules diaphanes qui s'aplatissent sitôt qu'ils se touchent, perdent leur transparence en se collant les uns aux autres et ne forment plus qu'un corps pâteux quand ils sont ainsi réduit en masse». — *Joubert J.* Carnets. P., 1938. Vol. 1. P. 66 (1786 г.?).

женных частей словесного произведения: «они должны быть не только расположены в порядке, — настаивает Квинтилиан, — но и так связаны между собой, чтобы стыки, смыкаясь, не просвечивали»[257]. В романтическом произведении всё, напротив, находится в беспорядке, ничто не «смыкается» и всё «просвечивает».

Новалис набрасывает проект идеального словесного произведения, в котором логические связи будут заменены случайными, «как во сне», ассоциациями. Своим «непрямым действием» это произведение будет напоминать музыку: «Повествования бессвязные, но все же с ассоциациями, как сны, стихотворения, просто благозвучные и полные красивых слов, но без всякого смысла и связи, — лишь отдельные строфы понятны, — как обломки разных предметов. В лучшем случае истинная поэзия может иметь общий аллегорический смысл и непрямое воздействие, как музыка и т. п.»[258].

Однако на этой вдохновленной музыкой реабилитации бессвязности романтики не останавливаются: далее бессвязность осмысляется как «текучесть», в чем и состоит второй момент романтического уподобления словесного музыкальному. Будучи особой формой целостности, кото-

---

257 «...qui [части речи] non modo ut sint ordine conlocati laborandum est, sed ut inter se vincti atque ita cohaerentes ne commissura perluceat...». — *Quintilianus*. Institutio oratoria. VII, 10, 16.

258 «Erzählungen, ohne Zusammenhang, jedoch mit Assoziation, wie Träume, Gedichte, bloß wohlklingend und voll schöner Worte, aber ohne allen Sinn und Zusammenhang — höchstens einzelne Strophen verständlich — wie (lauter) Bruchstücke aus den verschiedensten Dingen. Höchsens kann wahre Poesie einen allegorischen Sinn im großen haben und eine indirekte Wirkung, wie Musik usw., tun». — *Novalis*. Schriften. Bd 3. Stuttgart, 1968. S. 572 («Фрагменты и штудии 1799-1800», № 113).

рая противостоит логико-риторической связности, поток в то же время легко допускает и автономную обособленность элементов: напомним, что для Ваккенродера поток состоит из «тысячи отдельных волн»[259]. Поток — такая целостность, в которой нет «связей» и «взаимозависимостей»; будучи един, он в то же время постоянно распадается на бесконечную череду свободных элементов. Единство потока не отменяет обособленности, «свободы» составляющих его «волн». Вот почему музыка как текучее одновременно служит моделью и некой особой бессвязности (как «сообщества» свободных, обособленных автономных элементов), и высшей, всеохватывающей цельности.

Новалис, с одной стороны, определяет музыку как «оформленную текучесть»[260], а с другой — пишет о поэзии: она «от природы текуча — вся — пластична и безгранична — всякое возбуждение разрастается сразу во все стороны. — Она — стихия духа, вечно спокойное море, которое лишь на поверхности дробится на тысячи прихотливых волн»; поэзия «подобна органическому существу, которое всем своим устройством выдает свое происхождение из текучего, свою изначальную эластичную природу, свою безграничность, свою способность ко всему»[261]. Текучи и

---

259 *Wackenroder W. H.* Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst. Cit. ed. S. 188.

260 «Die Musik, das (gebildete) Flüßige». — *Novalis.* Schriften. Bd 3. Stuttgart, 1968. S. 259 («Всеобщий черновик», 1798-1799. № 102).

261 [Поэзия] «ist von Natur flüßig — all — bildsam und unbeschränkt — Jeder Reiz bewegt sich nach allen Seiten — Sie ist Element des Geistes, ein ewig stilles Meer, das sich nur auf der Oberfläche in tausend willkürliche Wellen bricht... Sie [поэзия] wird gleichsam ein organisches Wesen — dessen ganzer Bau seine Entstehung aus dem Flüßigen, seine ursprünglich elastischen Natur, seine Unbeschränktheit, seine Allfähigkeit

музыка, и поэзия, и сама стихия духа. Жубер упорно пытается осмыслить звук как царство текучести: «В звуке — вибрация, как вибрирует жидкость, как в чем-то расплавленном. Звуки доказывают, что весь мир еще находится в расплавленном состоянии...». Уподобляясь музыке, слово присваивает и себе эту текучесть: «Текучие и струящиеся слова — самые прекрасные и лучшие, если рассматривать язык как музыку»[262].

«Поток» — музыкальный или словесный — тем совершенней отображает движение душевной жизни, чем сам он изменчивей: от словесного произведения теперь требуется то же «разнообразие тонов», которое Шабанон требовал от музыки. Гёльдерлин критикует стихотворение Фридриха Эмериха «Судьба» за то, что его «тоны, с одной стороны, не достаточно изменчивы, а с другой стороны не складываются в полной мере в характеристическое целое»[263]. Вордсворт ставит себе в заслугу в поэме «Прогулка» «разнообразие музыкальных эффектов (variety of musical effects)»[264]; натурфилософ Генрих Стеффенс в романе Тика «Вильям Ловель» находит «непрестанно изме-

verrät». — *Новалис.* Письмо к А. В. Шлегелю, 12 января 1798 // Novalis. Schriften. Bd 4. Stuttgart, 1975. S. 246.

262 «Dans le son, le frémissement comme d'une chose liquide, en fusion. Les sons prouvant que tout est encore dans un état de fusion...»; «Les mots liquides et coulants sont les plus beaux et les meilleurs, si on considère le language comme une musique». — *Joubert J.* Carnets. P., 1938. Vol. 2. P. 472-473, 514.

263 «...auf eine Seite wechseln die Töne nicht genug, auf der andern stimmen sie nicht genug zu einem charakteristischen Ganzen zusammen...». — *Гельдерлин Ф.* Письмо к Л. Ф. Нойфферу, лето 1799 // Hölderlin F. Sämtliche Werke (Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe). Bd 6. Berlin, 1959. S. 382.

264 *Wordsworth W.* Letter to Mrs. Clarkson (1814?) // Letters of the Wordsworth family, N. Y., 1969. Vol. 2. P. 40.

няющиеся вариации» (immer wechselnden Variationen), в которых Тик открывает читателю «ночные бездны бытия»[265].

Однако сама по себе эта текучая изменчивость — не конечная цель, к которой стремится музыка слова у романтиков: ситуация усложняется тем (и здесь мы подходим к третьему моменту в романтическом понимании словесной музыки), что поток мыслится на фоне того особого единства, которое романтики также определяют музыкальным словом — «тон». Можно сказать, что структура произведения — как, впрочем, и человеческой личности, — для романтиков двухуровнева: верхний уровень образует поток-мелодия в его изменчивости, нижний — устойчивый тон, обуславливающий идентичность личности или художественного организма. «Стихия духа», по цитированным выше словам Новалиса, «лишь на поверхности дробится на тысячи волн»; глубина его спокойна, неподвижна или по крайней мере медленна. В цитированном эссе Уильяма Хезлитта прекрасно отражена эта двухуровневость музыкально-словесной романтической структуры: поэзия, «описывая текучее», в то же время стремится «продлить и повторить чувство (prolong and repeat the emotion), привести все прочие предметы в согласие с ним», — ведь «музыкальное в звуке длительно и непрерывно, музыкальное в мысли также длительно и непрерывно»[266]. Текучее в конечном итоге, как ни парадоксально, лишь «продлевает»,

---

265 Цит. по: *Günzel K.* König der Romantik: Das Leben des Dichters L. Tieck in Briefen, Selbstzeugnissen und Berichten. Berlin, 1981. S. 177-178.

266 «The musical in sound is the sustained and continuous, the musical in thought is the sustained and continuous also». — *Hazlitt W.* On poetry in general. Cit. ed. P. 236, 251-252.

«повторяет», удерживает: в такой романтический поток можно войти не один раз.

Подобная модель имеет несомненную аналогию с устройством произведения в музыке XVII-XVIII в., в котором верхние голоса разворачивались на «медленном», относительно статичном фоне генерал-баса. У романтиков есть тексты, которые позволяют утверждать, что эта аналогия ими хорошо осознавалась: так, Клеменс Брентано в одном из писем сравнивает свою речь со «стремительно скачущей мелодией», а душу — с «басом размышления (Baß der Betrachtung), который эту мелодию членит и упорядочивает»[267].

Всякое индивидуальное бытие в романтическом мире имеет свой тон. «У всякого человека — своя главная гласная», — замечает Новалис[268]; «Повторение тона в рифме — лишь редукция к естественному языку. Все животные повторяют всегда один тон; водопады, гром и тому подобное» (Ф. Шлегель[269]). Если поверхность личности — музыкально-изменчивый поток, то ее глубина — музыкально-неподвижный тон, как бы хранящий единство личности, всегда неизменный, само воплощение абсолютной тождественности. Всякий образ, как бы сложен он ни был, в конечном счете сводится к простому неделимому тону: «Тон каждому образу (Gestalt) — образ каждому тону», — про-

---

267 В исповедальном письме к Луизе Хензель (1816 г.). *Brentano Cl.* Briefe. Nürnberg, 1951. Bd 2. S. 182-183.

268 *Novalis.* Schriften. Bd 3. Stuttgart, 1968. S. 306 («Всеобщий черновик», 1798-1799, № 367).

269 «Das Wiederhohlen des Tons im Reim nur Reducirung auf die Natursprache. Alle Tiere wiederhohlen immer einen Ton; Wasserfalle, Donner desgleichen». — *Schlegel F.* Literary notebooks. 1797-1801. Cit. ed. P. 206-207.

возглашает Новалис[270]. Воссоздавая изменчивость души, поэт (а в равной степени и музыкант, и художник) не должен забывать об этом тоне; в конечном итоге «тон» для романтиков, быть может, даже важнее, чем «поток». Поэту, чтобы быть поэтом, достаточно выразить один тон: «Великому поэту достаточно передать лишь один тон чувства и воодушевления», — пишет Ф. Шлегель в письме к брату А. В. Шлегелю[271]. Романтическое литературное воображение готово даже, предвосхищая авангардистские эксперименты следующего века, представить музыкальное произведение, заключенное в одном тоне: так, безумный Крейслер (в гофмановской «Крейслериане») пишет адажио, состоящее «из одного-единственного долго выдержанного тона голоса Юлии, на котором Ромео, полный любви и блаженства, воспарил на самые небеса».

Концепт «тона» проникает и в романтическую теорию литературы. Ф. Шлегель и Гёльдерлин набрасывают проекты своеобразной типологии литературных явлений в соответствии с присущим им тоном. Шлегель, играя в дневнике с понятием тона, «классической поэзии» приписывает «пластический тон», «сентиментальной» — «музыкальный тон», «прогрессивной» — «поэтический»; «тон романа должен быть элегическим, а форма романа — идиллической»; чуть ниже возникает совсем иной поворот — Шлегель противопоставляет дух и тон как эстетические сущности: дух — это «определенное единство свойств», тон — «неопределенное единство свойств»; романтические

---

270 *Novalis.* Schriften. Bd 3. Stuttgart, 1968. S. 651.

271 «Wer nur einen Ton der Empfindung und Begeisterung anzugeben weiß, kann ein sehr großer Dichter sein». — *Ф. Шлегель.* Письмо от 11 февраля 1792 г. // Romantiker Briefe / Hrsg. von F. Gundelfinger. Jena, 1907. S. 52.

произведения обладают именно «тоном»[272]. В статье Гёльдерлина «О различии литературных родов» в основу классификации положено понятие «основного тона», «тоники» (Grundton), которое иногда замещается понятием «основного настроения» (Grundstimmung) — музыкальное переплетено с «психологическим», душевным: основное настроение лирики определяется «непосредственным чувством», тоника эпоса — «героическое» или «энергическое»; тоника трагедии — «идеальное», поскольку «в основе всех произведений этого рода лежит интеллектуальное созерцание»[273].

Эти построения ни в коей мере нельзя назвать законченными, однако идее «тона» как внутреннего музыкального единства словесного произведения было уготовано своеобразное отложенное завершение. Почти полтора столетия спустя она была применена к самим романтикам и тем самым как бы возвращена им: Г. А. Гуковский определил музыкальность романтической поэзии как особый «лирический тон, обращенный внутрь души самого автора», и задачу поэта усмотрел в «создании эмоционального тона»[274].

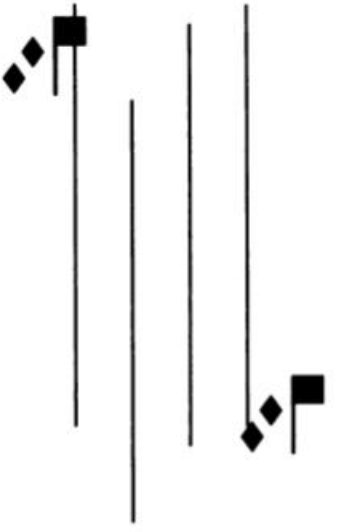
---

272 *Schlegel F.* Literary notebooks. Cit. ed. S. 40, 48, 59.

273 *Hölderlin F.* Übertragungen. Aufsätze. Briefen / Hrsg. K. J. Obenauer. Berlin und Leipzig, o. J. S. 283-284.

274 *Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. М., 1995. С. 60-61.

ГЛАВА III



О НЕКОТОРЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ МОДЕЛЯХ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ XX ВЕКА

Та музыка слова, к которой обращалось литературоведение XX столетия, несет в себе память обо всех этих метаморфозах словесной музыки, обусловленных сложным взаимодействием трансмузыкальных идей. История словесной музыки дает литературоведу на выбор ряд ее интерпретаций — исторически сложившихся, готовых — и в то же время крайне, до полной противоположности, отличных друг от друга. Пользуясь этим выбором и говоря вроде бы об одном и том же, современные литературоведы имеют полную возможность так же не понимать друг друга и говорить о разном, как не поняли бы друг друга, например, Патнем, Новалис, Малларме, которые говорили «об одном» — о музыке слова — но совершенно поразному ее понимали.

И все же мы можем упростить ситуацию, сведя смысловой спектр идеи словесной музыки к двум основным ее типам. Если существуют два главных «образа» словесной музыки — космически стройная структура и изменчивый поток, то и все литературоведческие интерпретации этой музыки так или иначе тяготеют к одному из этих двух полюсов. Грубо говоря, музыкальность слова трактована либо как аномальное (на фоне «обычного» текста, признаваемого «немузыкальным») усиление структурно-архитектонических моментов, либо, напротив, как их ослабление.

Музыкальность в первом понимании чаще всего «возникает» тогда, когда в структуре текста, в его ритмической, звуковой или даже смысловой организации угадывается очертание определенной музыкальной формы (сонатной, вариационной, фуги и т. п.). Литературовед находит, что те или иные элементы текста (от отдельных звуков до мотивов и образов) в своем расположении обра-

зуют конфигурацию, аналогичную конфигурации структурных элементов фуги, сонаты и т. п.

Другое, прямо противоположное представление о музыкальности часто сопряжено с убеждением, что «литература в целом становится музыкальной, когда проявляет презрение к любым ясноразличимым элементам формы»[275]. Так, Карл Глёкнер дает сказкам Брентано следующее лаконичное определение: «музыка, отсутствие структуры»[276]; Л. Я. Гинзбург в книге «О лирике», связывая литературную музыкальность с отказом поэтов от эксплицитной логики текста, говорит о «музыкальной зыбкости» символистов, о «смутном музыкальном единстве смысловых тональностей»[277]. Эмиль Штайгер в «Основных понятиях поэтики» ассоциирует «музыкальность» с «текучестью», «расплавленностью» (Verflüssigung)[278] и заявляет категорично: «Когда песенный поэт в своем высказывании всерьез следует отчетливой логике, мы не находим в его песне музыки. Мышление и пение несовместимы»[279].

Итак, словесная музыкальность может обнаруживаться и в строгой логике формы — и в отсутствии всякой «отчетливой логики». Чтобы разобраться в этой парадоксальной ситуации, нам следует вникнуть и в ту, и в дру-

---

275 *Fetzer J.* Romantic Orpheus. Profiles of Cl. Brentano. Berkeley a. o., 1974. P. 206-207

276 *Glöckner K.* Brentano als Märchenerzähler // Deutsche Arbeiten der Universität Köln. Jena, 1937, Bd 3. S. 6.

277 *Гинзбург Л. Я.* О лирике. М., 1997. С. 341, 305.

278 «Все моменты лирического — музыку, текучесть, слитность — Брентано соединил в мифе о Лорелее...». *Staiger E.* Grundbegriffe der Poetik. Zürich, 1968. S. 70.

279 Ibid. S. 37.

гую систему представлений о словесной музыке, как бы побыть внутри них.

* *
*

В первой половине XX столетия литературоведческая трактовка музыкальности определялась верой в универсальность принципов формообразования, которые казались одинаковыми для музыки и литературы. Это убеждение конкретизировалось в многочисленных попытках литературоведов обнаружить в текстах те или иные музыкальные формы, от простых двух- и трех частных до сонатной и фуги. В этих попытках смелое до наивности упрощение, видимо, порой воспринималось самими исследователями как некое «откровение простоты». О. Вальцель усматривает трехчастную песенную форму ($А_1$-Б-$А_2$) в тематической структуре стихотворения Гёте «На море»: суть всего лишь в том, что первая часть стихотворения ($А_1$) — наслаждение природой, вторая (Б) — воспоминание об утраченном счастье, третья ($А_2$) — вновь наслаждение природой (своего рода реприза). В «Симфонии» к комедии Л. Тика «Перевернутый мир» тому же Вальцелю видится новое торжество простоты: трехчастная увертюра французского типа, подобная увертюрам к операм Люлли (grave—allegro—grave)[280]. Полифоническую форму использовал для объяснения структурных принципов комедии Ф. Троян: комедийный сюжет, в котором суровый «отец» противостоит интригам юной пары влюбленных и в конце концов сдается, понимается Трояном как полифоническая структура, характерная для фуги: непреклонный отец уподоблен

[280] *Walzel O.* Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Berlin, 1923. S. 352-353, 355-356.

неподвижному доминантовому органному пункту, на фоне которого разворачивается контрапунктическая игра верхних голосов, в финале бас наконец «поднимается к тонике» и диссонанс разрешается в полном кадансе[281].

Анализы подобного рода продолжают появляться на протяжении всего XX века. Джон Фетцер усматривает сонатную форму во вступлении (озаглавленном «Симфония») к пьесе Брентано «Густав Ваза», причем носителями тематического начала оказывается звукосимволические комплексы — гласные звуки «a» и «ei», выполняющие, согласно Фетцеру, роль «основных тонов» (Grundtöne) во всей поэзии Брентано. Комплекс «ei», соответствующий главной тональности и главной партии, выражает идею «индивидуации и изоляции» (einzeln, eigen — «отдельный, единичный», «собственный»), но в то же время и творческое начало (Meister); звук «a», соответствующий тональности доминанты и побочной партии, выражает «чувство дружбы, дух единения» (alle, das Ganze, verbanden — «все», «целое», «связанные»)[282]. Характерно, что Фетцер в своей работе подчеркивает крайнюю поверхностность музыкальных знаний Брентано и исключает возможность его знакомства с сонатной формой; иначе говоря, сонатная форма трактуется как общеэстетический принцип архитектоники, к которому художник приходит интуитивно. В таком же духе выдержана работа Л. Фейнберга о сонатной форме в стихотворении Пушкина «К вельможе», только здесь в роли главной и побочной партий выступают не символически значимые звуковые комплексы, но смысловые темы: главная партия — тема дома, жилища; побочная — тема его хозяина («Тема главной партии — Дворец.

---

281 *Trojan F.* Das Theater an der Wien, Schauspieler und Volksstücke in den Jahren 1850-1875. Wien; Lpz., 1923. S. 18-20.

282 *Fetzer J.* Op. cit. P. 236-239.

"Побочная" партия — счастливый его владелец»[283]). Как и Фетцер, Фейнберг абсолютно уверен, что никакими знаниями о сонатной форме Пушкин не обладал: «Я убежден, что Пушкин не имел определенного представления о сонатной форме»; следовательно, «сонатная форма могла проникнуть в поэзию Пушкина только как результат гениальной интуиции»[284]. Примерно тем же образом сонатная форма обнаруживается Н. Фортунатовым у Чехова[285], а контрастно-составная двухчастная форма открывается О. Соколовым в повести Н. В. Гоголя «Невский проспект»[286].

Об уязвимости такой интерпретации сонатности (как и других музыкальных форм) мы уже писали выше. Литературовед, как правило, видит в музыкальной форме некий идеальный, вневременной общеэстетический принцип, игнорируя ее историчность. Понимание того, что музыкальная форма не служит вечным «идеалом» для формы поэтической, но обе они развиваются, претерпевая сходные или различные трансформации, мы находим в немногих литературоведческих работах, среди которых можно отметить статью Эмиля Штайгера «Немецкий романтизм в поэзии и музыке». Штайгер показывает, как романтическое умонастроение сходным образом влияло и на музыкальную, и на поэтическую форму. Он отмечает, в частности, что романтические поэты и музыканты в равной мере тяготились симметричной репризой как неприятной необ-

---

283 *Фейнберг Л.* Музыкальная структура стихотворения Пушкина «К вельможе» // Поэзия и музыка. М., 1973. С. 287.

284 Там же. С. 282.

285 *Фортунатов Н. М.* Пути исканий. М., 1974. С. 127.

286 *Соколов О.* О «музыкальных формах» в литературе // Эстетические очерки. Вып. 5. М., 1979. С. 223.

ходимостью «возврата к себе»: симметрия — подтверждение «идентичности», но «романтизм больше не находил счастья в твердой идентичности», — так, Шуберт «забывает себя и оказывается более не в состоянии к себе вернуться», поэтому реприза в его сонатной форме «выступает как нечто внешнее, теряет характер события». Тягостность завершения-возврата ощущают и поэты: «Самым многообещающим романтическим стихотворениям недостает концовки»[287].

Словно чувствуя некоторую наивность попыток прямой интерполяции музыкальных форм на словесное произведение, многие литературоведы предпочли компромиссный, непрямой путь обнаружения музыкальной оформленности текста. Ход их мысли можно в целом передать следующим образом: да, говорить о воссоздании литературными средствами сонаты, фуги и других музыкальных форм некорректно; но это не значит, что в литературе не действуют формообразующие приемы, подобные приемам музыкальным, — такие как контраст, повтор (точный или варьированный), нарастание и спад (крещендо и диминуэндо). Литература не воспроизводит в точности ту или иную музыкальную форму в ее конкретности, но благодаря общим приемам формообразования может воспроизводить некую общую линию музыкального произведения, для которого всегда ведь (или почти всегда) характерно наличие некоего нарастания, достижения кульминации и спада с последующим успокоением (кода). Итак, подобный подход понимает под музыкальным не конкретные формы, но нечто более отвлеченное — общую линию,

---

[287] *Staiger E.* Deutsche Romantik in Dichtung und Musik // *Staiger E.* Musik und Dichtung. Zürich, 1966. S. 80-82.

«мелодико-синтаксическую фигуру» (Б. М. Эйхенбаум)[288], типичную для музыкального произведения как такового. Наиболее значительное исследование, выдержанное в подобном духе, — книга Эйхенбаума «Мелодика русского лирического стиха» (1922), в которой под «мелодикой» понимается «развернутая система интонирования, с характерными явлениями интонационной симметрии, повторности, нарастания, кадансирования и т. д.»[289] — т. е. теми явлениями, которые можно признать общими для литературы и музыки приемами формообразования. Эйхенбаум не скрывает, что в конечном итоге его исследование нацелено на обнаружение в стихотворении примет музыкальной формы, что «интонация», о которой так много говорится в книге, интересует его совершенно не в том смысле, в каком ее понимают Бахтин или Асафьев (о чем еще пойдет речь ниже). Эйхенбаум акцентирует одну лишь «композиционную роль» интонации[290], видя в ней средство реализовать в поэзии некоторые принципы музыкальной формы: интонационный рисунок в «напевной лирике», преодолевая логико-синтаксическую структуру текста, образует цельную линию, с нарастаниями и спадами, репризами, кадансами и кодой, напоминающую линию музыкального развития. Эйхенбаум не без удовлетворения отмечает те случаи (впрочем, немногочисленные), когда сходство с музыкальной композицией становится особенно разительным: например, когда интонационный рисунок реализует «принцип троичности, так что средняя строфа ... служила переходом к повторному движению в последней

---

288 *Эйхенбаум Б. М.* Мелодика русского лирического стиха // *Эйхенбаум Б. М.* О поэзии. Л., 1969. С. 339.

289 Там же. С. 333.

290 Там же. С. 331.

(реприза)»[291], или когда в тексте «получается нечто аналогичное закону восьми тактов для обыкновенной музыкальной мелодии»[292] (т. е. осуществляется принцип «квадратного» музыкального периода). Однако ни разу Эйхенбаум не позволяет себе прямой аналогии с конкретной музыкальной формой (если не считать простейших двух- и трехчастных песенных форм, общих для поэзии и музыки).

Итак, интонация (возведенная до уровня «мелодики») понимается Эйхенбаумом как формообразующее средство, как бы заменяющее целый спектр приемов музыкального формообразования. Подобная абсолютизация интонации связана, вероятно, с влиянием «слуховой филологии» (основанной Э. Зиверсом в 1890-х гг.), которое Эйхенбаум, несомненно, на себе испытал. Между тем аналоги музыкальных приемов формообразования не раз обнаруживались литературоведами и на уровне лексико-семантической организации текста, безотносительной к его интонационной структуре. С. П. Шер в книге «Словесная музыка в немецкой литературе» (1968) на примере текстов Ваккенродера показывает, в частности, как сама морфология отобранных писателем слов может создавать эффект музыкальной динамической модели «крещендо-диминуэндо»: в первой части одного из «звуковых пейзажей» Ваккенродера ряд прилагательных в сравнительной степени (festeren, stärkerem, wildere) создает эффект нарастания, а во второй части — ряд глаголов с приставками zer- и ver- (имеющими семантику распада, растворения, исчезновения)

---

[291] Там же. С. 360.

[292] Там же. С. 443.

передают нечто подобное музыкальному «затиханию», переходу к коде-завершению[293].

В музыкознании давно уже существует представление о структурно-композиционной роли тематических элементов-формул: начальное развертывание, как и завершение, в ряде исторических стилей предполагает обращение к определенным гармоническим или мелодическим формулам. Во второй половине XX века и в литературоведении появляются работы, сходным образом рассматривающие архитектонический смысл тематических (лексико-семантических) моментов текста; можно даже, пожалуй, сказать, что если в первой половине столетия литературоведение было в большей степени склонно понимать форму как абстрактную структуру, безотносительную к внутреннему расположению семантических элементов, то во второй половине века семантико-тематический фактор в построении формы все чаще принимается во внимание.

Отметим, как пример такого подхода, две работы, в которых выделяются своего рода типичные «финальные формулы» текста, подобные финальным построениям в музыке (кодам), обладающим своими характерными формулами и оборотами. Г. Хаймс в работе о композиции английских сонетов отмечает, что в завершающей строке многих рассмотренных им стихотворений можно выделить отдельное слово, обладающее по отношению к предшествующим строкам «суммирующим» (summative) эффектом: в этом слове содержится не только тема стихотворения, но и его основные звуки. Так, в сонете Китса «Ко сну» основные звуковые комплексы сонета — sl и ou —

---

293 *Scher St. P.* Verbal music in German literature. New Haven, 1968. S. 31-32.

присутствуют в «суммирующем» слове soul (душа)[294]. Барбара Смит в работе о том, «как завершается стихотворение», отмечает, что для «коды» стихотворения в высшей степени характерно обращение к определенным словам и темам (таким, как «мир», «сон», «смерть», «последний», «ночь», «осень», «покой» и т. п.), которые, «хотя и не сигнализируют напрямую о завершении текста, но все же обозначают некую завершенность и успокоение»[295]. Аналогия с музыкой показывает нам, что подобный подход к форме не так уж наивен, как кажется на первый взгляд: именно музыка обладает целым словарем начальных и завершающих формул, по поводу которых Б. В. Асафьев пишет: «Как в процессе замыкания движения выявляются четкие формы конца, "собирающие" в себе характерные элементы лада, ... точно так же существуют свойственные данному стилю приемы отталкивания — начальные интонации, превращающиеся иногда в излюбленные формулы...»[296]. В литературе, в силу гораздо большего разнообразия семантики, подобного рода тематические формулы начала и конца выделить в чистом виде, конечно, невозможно, — но о каких-то тенденциях в композиционном распределении тематических элементов все же можно говорить.

Среди литературных аналогов музыкальных формообразующих приемов важное место занимает словесный лейтмотив, сходный, по мнению многих исследователей, с лейтмотивом музыкальным. Концепция «основных тем»

---

294 *Hymes H.* Phonological aspects of style: Some english sonnets // Style and language. N. Y., 1960. P. 109-131.

295 *Smith B.* Poetic closure. A study of how poems end. Chicago, 1968. P. 172.

296 *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. С. 62.

— Grundthemen, сформулированная Вагнером, а также изобретение Гансом фон Вольцогеном самого термина «лейтмотив» были сопряжены с существенными изменениями в представлениях о самом характере музыкальной формы. Традиционно музыкальная композиция понималась как некое «сочленение частей», которые можно ясно различить (будь то части в форме рондо, части в сонатной форме и т. д.); произведение подобно зданию, имеющему вход, ряд комнат и выход. Идея же лейтмотива требовала отказа от этой «архитектурной» метафоры и вводила вместо нее метафору «ткани», «плетения»: музыкальный текст стал пониматься как «ткань», а не как «здание». Любопытно, что сами музыковеды не сразу осознали необходимость смены «композиционной метафоры» применительно хотя бы к операм Вагнера: так, еще Альфред Лоренц полагал, что «открыл тайну» вагнеровской формы, сводя его оперы к простейшим трехчастным формам — AAB или ABA[297]. Карл Дальхауз справедливо критикует подобные опыты, замечая, что в основе формы Вагнера — «не архитектурная метафора, но метафора ткани»[298].

Однако после того, как этот новый подход к форме (форма как «ткань», а не как «здание») бы практически открыт в операх Вагнера, оказалось, что его можно применить и к «старым» произведениям: вдруг выяснилось, что лейтмотивы существовали всегда, просто их не замечали, — и существовали они не просто как «мелодии-напоминания», но как фактор конструкции. Нечто подобное произошло и в литературоведении, где идея лейтмотива и сам термин были немедленно усвоены. Характерна

---

[297] *Lorenz A.* Das Geheimnis des Form bei R. Wagner. Bd I. Berlin, 1924.

[298] *Dahlhaus C.* Die Musiktheorie im 18 und 19 Jahrhundert. Teil 1. Grundzüge einer Systematik. Darmstadt, 1984. S. 140.

книга Хайнца Штольте о немецкой придворной поэзии Средневековья, в которой анализ мотивов приводит как раз к пониманию «стиля композиции»; композиция собственно и определяется тем, «в каком отношении друг к другу стоят мотивы»[299]. Для обозначения этой взаимной соотнесенности, «созвучия» мотивов автор вводит понятие «мотивной рифмы» (Motivreim).

И в музыке, и в литературе лейтмотив обычно проявляется не как «единичность», но в виде некоего множества: само понятие лейтмотива предполагает образ произведения как «тканевой», «сплетенной» структуры, образованной из целого множества лейтмотивов. По подсчетам О. Вальцеля, исследователи гётевского романа «Избирательное сродство» обнаружили в нем совместными усилиями свыше 20 лейтмотивов[300]. Впрочем, излюбленнейшим местом паломничества для искателей лейтмотивов остаются, пожалуй, романы Томаса Манна, который, по собственному признанию, использовал «эпическую мотивную технику Рихарда Вагнера»[301] вполне сознательно.

* *
*

Обратимся ко второму пониманию музыкальности, трактуемой теперь как особое качество текста, приводящее к разрушению или ослаблению его структурности.

---

299 *Stolte H.* Eilhart und Gottfred. Studie über Motivreim und Aufbaustil. Halle, 1941. S. 24.

300 *Walzel O.* Op. cit. S. 361.

301 *Mann Th.* Gesammelte Werke. Berlin, 1955. Bd 12. S. 464. Анализ лейтмотивной структуры ряда произведений Т. Манна см. в кн: *Mittenzwei J.* Das musikalische in der Literatur. S. 354-359.

Подобный подход, без сомнения, в значительной степени вобрал в себя романтическое понимание музыки как беспредельной текучести — понимание, которое в русской эстетической традиции было развито в книге А. Ф. Лосева «Музыка как предмет логики» (1927). Напомним, что, согласно Лосеву, «чистое музыкальное бытие» есть «всеобщая внутренняя текучая слитность всех предметов», «слитость всего во всем, исчезновение всех противоположностей», «подвижная сплошность и текучая неразличимость»[302]. По сути дела, Лосев стремится определить феномен музыкального как такового, и оказывается, что музыкальное бытие, увиденное феноменологически, абсолютно противостоит музыкальному произведению в его архитектонической ясности: музыкальное бытие — бесформенно, слитно, сплошно, музыкальное произведение — структурно, «раздельно», архитектонично.

Литературовед, в своем понимании музыкальности ориентирующийся не на форму музыкального произведения, но на такое хаотичное, слитно-нераздельное музыкальное бытие, не принижает значение музыкальной формы, но просто берет во внимание иную ипостать музыки, а именно — ту ее способность существовать как бы до формы и вне формы, в которой Лосев увидел саму природу музыкального бытия.

---

[302] *Лосев А. Ф.* Музыка как предмет логики. М., 1927. С. 23, 24, 184. Сходные идеи развивает в своей работе о «музыке речи» В. Вейдле: поэзия становится музыкальной, когда приобщается к изначальному текучему состоянию языка, «возвращает языку его первоначальную, расплавленную, не установившуюся, а становящуюся природу». — *Вейдле В.* Музыка речи // Музыка души и музыка слова. Лики культуры: альманах. М., 1995. С. 110.

Стоит ли за отрицанием формальной организованности, а порой и логико-синтаксической связности текста утверждение чего-то иного, что дано «взамен» этих свойств? Лучшие литературоведческие анализы так понятой словесной музыки показывают, что разрушение или ослабление структурности текста — лишь «побочный эффект» возникающего в нем нового особого качества (воспринимаемого как проявление «музыкальности»), которое делает ненужной саму эту структурность. Пример такого анализа — книга Г. А. Гуковского «Пушкин и русские романтики» (1946 г.), в которой словесная музыкальность истолкована в соответствии с восходящей к романтической поэтике метафорой музыки-потока. Одно из главных требований романтической поэтики (речь идет о лирике Жуковского) состоит в том, что «слово должно звучать как музыка»[303]; однако, глубоко продумывая и обосновывая этот тезис, Гуковский ни разу не говорит о музыкальной форме и вообще о каких-либо формообразующих музыкальных приемах. Основная метафора музыкальности, на которую опирается Гуковский, — это не метафора «здания» и не метафора «ткани» (т. е. не метафоры музыкальной формы), но та самая метафора «потока», открытая романтиками и развитая в музыкальной феноменологии А. Ф. Лосева, которая подчеркивает в музыке ее аструктурный момент: «Жуковский создает музыкальный словесный поток, качающий на волнах звуков и эмоций сознание читателя; в этом музыкальном потоке, едином и слитном, как и единый поток душевной жизни, им выражаемый, слова — это ноты»; слова связываются «в мелодию, в недифференцированный комплекс»[304]. «Мелодия» у

---

[303] *Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. М., 1995. С. 35.

[304] Там же. С. 42.

Гуковского — все равно что «недифференцированный комплекс»; вряд ли музыковед одобрил бы такое понимание мелодики! Но Гуковский опирается не на рационально-риторическую традицию понимания музыки как членимой формы, но на романтическую метафору музыки-потока.

Ослабление логико-синтаксической связности в поэзии Жуковского убедительнейшим образом показано в анализе отрывка «Невыразимое», где соподчинения слов, грамматическое «что к чему относится» становятся двусмысленными и как бы необязательными. Вот, например, «повисает в воздухе придаточное предложение "где жило упованье"; неужто оно относится к лугу? Или, может быть, к родине? Может быть, относится, если делать грамматический разбор, но в поэзии все это ни к чему не относится, а звучит в целостном внесинтаксическом единстве: дуновенье, родина, цвет, святая, упованье и т. д. — это словесные ноты, организованные музыкально, а не синтаксически; ведь здесь важно и то, что синтаксические связи стали зыбкими; можно их при желании и обдумывании установить, найти, но в восприятии они сливаются, стушевываются, и Жуковский не стремится к их прояснению (скорее, наоборот)...»; «синтаксис распадается на ряды слов, как бы набегающие волны звучаний, не желающих ни подчиняться, ни "сочиняться" в логико-синтаксической схеме, а передающие волну настроения»[305].

Итак, речевая структура разрушена, расплавлена; вместо «синтаксиса» — «ряды слов», «речевое слитное единство»; но что пришло взамен этой разрушенной структуры? Ключевые слова текста — «слова-символы», как называет их Гуковский, высвобожденные из синтаксических связей, как бы отпущенные музыкой на свободу, вступают в надлогическую и надсинтаксическую пере-

---

[305] Там же. С. 38-39.

кличку, словно «слова-ноты определенной мелодии»; они «как бы начинают просвечивать насквозь, становиться прозрачными, а за ними открываются глубины смысловых перспектив»[306]. Гуковский, по сути дела, варьирует здесь мысль, которая неоднократно — и также в метафорической форме — возникала в поэтологии рубежа XIX-XX веков: «Всякое стихотворение — покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся как звезды. Из-за них существует стихотворение» (А. Блок)[307]; слова стихотворения «загораются взаимными отсветами» (С. Малларме)[308]. Освобождение слова из синтаксиса, из формально-логической связи открывает путь к иному типу целостности: текст, из которого исчезла подчиненность как таковая, сама идея подчиненности, — превращается в «свободное сообщество» слов-тем, слов-символов; их перекличка-игра уже не может быть описана в терминах структуры, и единственное, хотя и фиктивное название, которое находится для этой надлогической переклички смыслов, — музыка.

Но почему, собственно, такой «надструктурный» способ построения текста ассоциируется с музыкой, которая сама — сплошь структура, сплошь форма? Объяснение этого парадокса — в том уже отмеченном нами обстоятельстве, что музыка слова в различных ее пониманиях никак непосредственно не связана с музыкой как таковой: мы имеем дело не с прямым отражением в словесном произведении живого музыкального опыта, но с весьма искусственной идеей словесной музыки, которая развивалась в

---

306 Там же. С. 45.

307 *Блок А. А.* Записные книжки 1901–1920. М., 1965. С. 84.

308 *Mallarmé S.* Crise de vers (1886-1896) // *Mallarmé S.* Oeuvres complètes. P., 1945. P. 366.

целом вполне автономно от современной ей музыкальной практики, лишь временами получая от нее импульсы.

Словесная музыка «по Гуковскому» (как, впрочем, и по Жуковскому, и по Новалису) возникла не из «соприкосновения» реальной музыки и слова, но из длительной и достаточно автономной эволюции учения о словесной музыке. К древнейшим мотивам этого учения относится представление о том, что слова в тексте связаны не только синтаксически, но и, так сказать, эстетически, — силой не только грамматики, но и «гармонии» (мы подробно рассматривали эту идею выше). Развитие этого мотива (нашедшего выражение уже у Дионисия Галикарнасского) мы и наблюдаем как в поэтике символизма, так и в литературоведении XX века, унаследовавшем некоторые его идеи. При этом значение этой «гармонической» (или «мелодической») формы связности становилось все более весомым: если у Дионисия, Колуччо Салутати, даже у Гердера мелодическая, музыкальная «связь слов» дополняла, но не заменяла и тем более не отрицала синтаксис, то в поэтике романтизма и, позднее, символизма она уже противопоставляет себя синтаксису и в известном смысле отменяет его. Так окончательно складывается идея о музыке слова как отмене формально-логической связности или даже структурности как таковой.

У Гуковского, как и у романтиков, изменчивость потока в словесной музыке как бы снимается в неподвижности «основного тона» — «лирического тона, обращенного внутрь души самого автора»[309]. Единство тона-настроения создается словами-символами, неподвижно сияющими над разрушающим синтаксис и логику потоком поэтической речи. Любопытно, что Гуковский, исключительно часто

---

[309] *Гуковский Г. А.* Цит. соч. С 60-61.

говоря о словесных лейтмотивах, понимает их совершенно по-своему: для него лейтмотив — не формообразующий прием, не станок, на котором ткется ткань произведения, но средство поддержания единого, долго выдержанного тона, определяющего всю музыкальную тональность стихотворения. Лейтмотивная техника состоит, по Гуковскому, в «накоплении эмоциональных повторений, нанизывании однотонных слов»; лейтмотив — не структурный момент, но возвращающийся, накапливаемый, утверждаемый «тон, лирическая нота», которая вновь и вновь «преодолевает логику»[310].

Поток и тон — две центральные метафоры так понятой словесной музыки: поток при всей своей изменчивости парадоксальным образом создает неподвижный неизменный тон, как бы парящий над словесным потоком. Во внутреннем тоне текста снимаются, преодолеваются его внешние моменты: сюжетность, риторическая структура, формальное членение. Так трактуется музыкальное в статье А. В. Михайлова «Стиль и интонация в немецкой романтической лирике». О стихотворении Брентано «Es war einmal die Liebe...» Михайлов пишет: «Колокола рифм и созвучий ... , кажущиеся поначалу громкими, звучат как внутренняя музыка души»; эта внутренняя музыка вступает в своего рода борьбу с внешними моментами текста, с тем, что воспринимается читателем как «аллегорика, дидактизм и риторика», — а в итоге совершается «уничтожение аллегорической сюжетности музыкой внутреннего, душевного, такой музыкой, которая от сюжета оставляет только самую суть...» Все же «мысль» в романтической лирике может и не уничтожаться полностью этой музыкой — здесь Михайлов как бы спорит со Штайгером: «Мысль в романтической лирике, скрадываясь, мо-

---

[310] Там же. С 44.

жет и таять, — однако, растаивая в музыке слова, она может ... сохраняться в ней как то, о чем невозможно сказать другими словами, как то, что невозможно обработать формально-логически». Это значит, что мысль, благодаря «внутренней музыке» текста, перестает быть безличным, «формально-логическим» началом; мысль перестает быть «логикой текста» — «мысль должна стать лирической интонацией»[311].

* *
*

Здесь мы подошли к важнейшему понятию, лежащему на нейтральной территории между музыкой и словом, — к понятию интонации. Сама внутренняя форма этого слова подсказывает путь к его пониманию: in-tono — вхождение в звучание, вхождение в тон и пребывание в нем. И история музыки поддерживает такое понимание этого слова: термин intonatio первоначально обозначал мелодическую фразу, которую кантор распевал перед тем как вступал хор, — посредством интонации хор настраивался на нужный лад, то есть буквально — входил в нужный тон. «Тот, кто интонирует, ... вводит пение в правильный тон (cantum ad justum tonum reduxerit)», — писал в 1680 г. немецкий теоретик Франц Виссинг[312].

Понятие интонации предполагает, следовательно, особым образом наполненный, заселенный тон; предполагает человеческое вхождение в тон и пребывание в нем в каком-то особом смысле, отличном, например, от пребы-

---

311 *Михайлов А. В.* Обратный перевод. М., 2000. С. 77-78.

312 *Wissing F.* Processionale fratrum minorum. Köln, 1680. P. 7. Цит. по: *Bartels U.* Vokale und Instrumentale Aspekte im musiktheoretischen Schriften der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Regensburg, 1989. S. 35-36.

вания смысла в звуковой оболочке слова. В самом деле, наличие в слове как звукосочетании некоего значения еще не есть интонация; зато произнесение слова в конкретной ситуации, конкретное высказывание-событие уже означает «вхождение в тон», живое интонирование.

Слово как словарная единица, как и музыкальные ладотональные или интервальные отношения в их абстрактности, суть пустые формы, пока они не заселены входящим в них — интонирующим их — сознанием. Подобно тому как одно и то же слово при различном интонировании может обернуться совершенно различными высказываниями, так один и тот же интервал может абсолютно по-разному интонироваться разными исполнителями, композиторами и даже эпохами: «Кварта "Марсельезы" и кварта — характерный интервал Дон-Жуана в "Каменном госте" Даргомыжского качественно различны, ибо различна их интонационная направленность», — пишет Асафьев[313]; сколь же различны, вплоть до полной неузнаваемости, кварты разных музыкальных эпох — кварта античного тетрахорда[314], средневековая кварта, кварта Моцарта или кварта в додекафонной музыке! Здесь, в понятии интонации как события вхождения в звук осмысляющего, оценивающего сознания, мы касаемся, быть может, самого глубокого родства между музыкой и литературой, — родства, обусловленного их общей опорой на звук как материал непосредственного, «внутреннего», минующего внешние формы, самовыражения личности.

---

313 *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. С. 345.

314 К. Дальзауз отмечает «невозможность непротиворечиво записать античный хроматический тетрахорд в нашей современной нотации». — *Dahlhaus C.* Musikalische Humanismus als Manierismus // Musikforschung. 1982, 35 Jg., H. 2. S. 125.

Знаменательно, что проблема интонации как универсального принципа построения высказывания (как словесного, так и музыкального) почти одновременно (начиная с 1920-х годов) и независимо друг от друга разрабатывается в филологии — М. М. Бахтиным и в музыкознании — Б. В. Асафьевым.

И для Бахтина, и для Асафьева слово и музыкальный тон становятся событиями лишь тогда, когда интонируются. По Бахтину, слово становится высказыванием, лишь когда приобретает интонацию — «оценивающий тон»[315]; «вот именно этот "тон" (интонация) и делает "музыку" (общий смысл, общее значение) всякого высказывания...»[316]. Асафьев определяет музыку как «искусство интонируемого смысла»[317]; «мысль, чтобы стать звуково выраженной, становится интонацией, интонируется». Это определение, по Асафьеву, в равной мере применимо и к литературе, и к музыке, — разница лишь в том, что «интонация речевая — осмысление звучаний, музыкально не фиксированных... Интонация музыкальная — осмысление звучаний, уже сложившихся в систему точно зафиксированных памятью звукоотношений; тонов и тональностей»[318].

Мысль Бахтина и мысль Асафьева — ученых, вряд друг о друге знавших, — словно бы стремятся друг к другу как к идеально-иному, как стремились не раз на протяжении истории друг к другу сама речь и сама музыка. В интонации по Асафьеву музыка достигает области «смы-

---

315 Проблема речевых жанров // *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 269.

316 *Волошинов В. Н. [Бахтин?]* Конструкция высказывания // Литературная учеба. 1930, № 3. С. 77.

317 *Асафьев Б.* Цит. соч. С. 344.

318 Там же. С. 211, 198.

слового звуковыявления»[319]; «живые интонации» в итоге оказываются у Асафьева «как бы *словами* музыки, и их *словарь* мог бы быть справочником по излюбленным содержательнейшим звукосочетаниям то или иной эпохи». Музыкальная интонация — формула, достигшая в ходе интонационной работы отчетливости слова-смысла, ставшая частью «интонационного общения людей»[320]; интонация как бы позволяет музыке удовлетворить свое влечение к ясному слову-смыслу. Как и для Асафьева с его идеей «интонационного словаря», для Бахтина интонации могут приобретать значение автономных повторяемых межличностных речевых единиц, образуя «интонационный фонд определенной социальной группы»[321] (полная аналогия асафьевскому «словарю»!). И все же у Бахтина интонационная работа выглядит иначе, чем у Асафьева, она как бы направлена в другую сторону, навстречу музыке: не к ясности исторически откристаллизованного слова-формулы, но к многоголосной глубине музыки, полной налагающихся друг на друга голосов, отзвуков-резонансов. Прохождение интонации сквозь историю приводит не к уточнению ее смысла, как у Асафьева, но к его углублению-усложнению. Вокруг произведения-высказывания постепенно накапливаются интонации-реакции, интонации-ответы, слово вбирает в себя все больше отголосков-резонансов, все больше голосов — в итоге «произведение как бы окутано музыкой интонационно-ценностного кон-

---

319 Там же. С. 240.

320 Там же. С. 266-267, 269.

321 *Бахтин М. М.* К методологии гуманитарных наук // *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 369.

текста, в котором оно понимается и оценивается (конечно, контекст этот меняется по эпохам восприятия, что создает новое звучание произведения)»[322]. Итак, в интонировании по Бахтину слово окутывается музыкой, в некотором смысле становится музыкой, — ход, обратный асафьевскому! Если у Асафьева интонационная работа понимается как «процесс конкретизации музыкальных образов и превращения музыки в полную значимости живую образную речь»[323], поскольку здесь, в этой концепции, музыка стремится к конкретности слова-формулы, — то у Бахтина слово стремится к идеалу музыкального звучания как сочетающего «одновременно разное», будь то бесконечный обертоновый ряд, присущий музыкальному звуку, или отголоски и голоса, сосуществующие в полифонической музыке. Процесс многократного интонирования слова-высказывания ведет к накоплению в нем интонаций как отголосков-обертонов: «Каждое высказывание полно отзвуков и отголосков других высказываний»; оно «наполнено диалогическими обертонами»[324].

Сопоставляя бахтинскую и асафьевскую концепции интонации, мы видим, как слово и музыка в них, устремляясь друг к другу (музыка — к смысловой отчетливости слова, слово — к полифонической многомерности музыки), вновь, как это всегда и происходило на протяжении всей истории «музыки слова», не встречаются. То идеально-иное, которое они ищут друг в друге, в конце концов обретается ими в самих себе: это «иное» оказывается непо-

---

322 Там же.

323 *Асафьев Б.* Цит. соч. С. 208.

324 *Бахтин М. М.* Проблема речевых жанров. Цит. изд. С. 271-272.

знанной стороной их собственной сущности. И слово, стремившееся к музыке как к своему идеалу, возвращается в самое себя, осознав, что музыка, которую оно искало в чужом, внесловесном мире гармонических звучаний, скрыта в нем самом.

Заключение

Пытаясь описать историю словесной музыки, мы постоянно сталкивались с явным нежеланием поэтологов, теоретиков словесности признать за музыкой исключительное право носить это название. В основе этого нежелания лежит убеждение, что помимо музыки в узком смысле этого слова может и должна существовать «другая музыка», которая не хуже, а может быть, и лучше той, что поется и играется.

Музыка слова — эта «другая музыка» — по-разному оценивалась в различные моменты своей истории: если для Малларме она выше «музыки оркестра», выше музыки как таковой, которая — как это ни парадоксально! — оказывается неподлинной, вторичной, то для романтиков словесная музыка может лишь стремиться к сонате и симфонии — к подлинной музыке, не достигая в полной мере ее «идеального» состояния. Но как бы музыка слова ни соотносила себя с подлинной (или уже неподлинной?) музыкой, очевидно, что сам феномен словесной музыки был возможен вовсе не потому, что словесное якобы в самом деле «похоже» на музыку, в чем-то ей «подобно». Своим существованием musica literaria обязана вовсе не «сходству» с музыкой (в сущности, весьма ограниченному и сомнительному), но той сложной, динамичной и двусмысленной игре взаимодействий между музыкальным и словесным, которая разворачивалась в описанной нами об-

ласти трансмузыкального. Словесное искусство, заходя в эту область и черпая из нее идеи, получало возможность осмыслить себя в музыкальных категориях, почувствовать себя музыкой.

При этом слово никогда не могло преодолеть нейтральную зону трансмузыкального и проникнуть к собственно музыке, к ее автономному ядру: в противном случае оно, слившись с музыкой на самом деле, перестало бы быть самим собой. Превращение слова в музыку — как и музыки в слово — не могло совершаться реально, в сфере ли «собственно музыки» или в сфере «собственно слова», но лишь фиктивно, в этой нейтральной зоне. И потому словесная музыка всегда была обречена в определенном смысле — по крайне мере, с точки зрения «настоящей» музыки, — оставаться «фикцией», хотя присущая ей мощная, в течение тысячелетий не иссякающая воля к осуществлению, порой словно бы и в самом деле превращающая ее в реальность, все же заставляет нас заключать это слово в скобки.

Экскурс 1

МУЗЫКА РАЗРУШАЕТ СЛОВЕСНЫЙ ТЕКСТ?
Из истории представления о подчиненности слова музыке

Отношения музыки и слова в вокальной музыке далеко не всегда и не всеми рассматривались как дружественный идиллический союз двух равных искусств. В музыкальной эстетике существует представление о том, что соединение слова и музыки означает на самом деле разрушение словесного текста как целостности. С наибольшей остротой эта идея выражена в книге Сьюзен Лангер «Чувство и форма»: «Когда слова входят в музыку, они перестают быть поэзией или прозой, но становятся элементами музыки. Теперь они служат тому, чтобы создать иллюзию не литературы, но музыки — иллюзию виртуального времени; таким образом, они лишаются своего литературного статуса и берут на себя чисто музыкальные функции... Всё, что может войти в живой символизм музыки, становится собственностью музыки, а всё то, что не может в него войти, остается вне её пределов. (...) Когда слова и музыка соединяются в песне, музыка поглощает слова: не только отдельные слова и предложения, но саму

литературно-словесную структуру, саму поэзию. Песня — не компромисс между поэзией и музыкой, хотя бы текст ее сам по себе и был великой поэзией; песня — это музыка. (...) Принципы музыки всецело обуславливают ее форму, вне зависимости от того, каким материалом она пользуется... Когда композитор пишет музыку к стихотворению, он уничтожает стихотворение и создает песню. (...) Gesamtkunstwerk невозможен»[325].

Итак, музыка в определенном смысле уничтожает слово, — точнее, она разрушает словесную структуру, подменяя эту структуру своими, собственно музыкальными принципами организации. Текстовая форма вытесняется формой музыкальной, и ниже мы еще коснемся вопроса о том, что же в этом случае остается от текста. Такое воззрение на «союз музыки и слова» кажется парадоксальным и непривычным; между тем Сьюзен Лангер опирается на определенную традицию, общие очертания которой мы попробуем наметить.

---

325 «When words enter into music they are no longer prose or poetry, they are elements of the music. Their office is to help create and develop the primary illusion of music, virtual time, and not that of literature, which is something else; so they give up their literary status and take on purely musical functions.... Anything that can enter into the vital symbolism of music belongs to music, and whatever cannot do this has no traffic with music at all. (...). When words and music come together in song, music swallos words; not only mere words and literal sentences, but even literary word-structures, poetry. Song is not a compromise between poetry and music, though the text taken by itself be a great poem; song is music. (...) The principles of music | govern its form no matter what materials it uses... When a composer puts a poem to music, he annihilates the poem and makes a song. (...) The Gesamtkunstwerk is an impossibility...» — *Langer S.* Feeling and form: A theory of art developed from Philosophy in a New Key. N. Y., 1953. P. 152-153, 164.

Одна из составляющих этой традиции — романтическая метафизика музыки, которая рассматривала музыку как непосредственное и в то же время высшее выражение бытия (абсолюта, Божества и т. п.), а слову оставляло право лишь на некую вторичную выразительность. С точки зрения такой музыкальной метафизики, слово, попавшее в музыку, оказывается в ней чем-то вторичным и даже чужеродным. С наибольшей ясностью такое воззрение на «союз слова и музыки» выражено в эстетике Артура Шопенгауэра: «Слова остаются для музыки чужеродным придатком второстепенной ценности, ибо воздействие звуков несравнимо мощней, вернее и быстрее, чем воздействие слов; слова, когда они внедряются в музыку, должны занять в ней совершенно второстепенное положение и полностью приспособиться к ней»; Шопенгауэр даже предполагает, что было бы разумнее писать не музыку на тексты, но тексты к готовой музыке[326].

Другая, не менее важная составляющая рассматриваемой нами традиции относится уже не к метафизике музыки, но к композиторской практике. Мы имеем в виду ту характерную манеру композитора обращаться со словом, которая замечательно описана на собственном примере Арнольдом Шёнбергом в статье «Отношение к слову», опубликованной в альманахе «Голубой всадник»: «Несколько лет назад я был глубоко устыжен, обнаружив, что не имею ни малейшего представления о содержании стихотворений, положенных в основу некоторых хорошо известных мне песен Шуберта. Когда же я прочитал эти стихотворения, то обнаружил, что они ничего не дали мне для постижения песен, так как ни в малейшей степени не вынудили меня изменить мое понимание музыкального

---

326 *Schopenhauer A.* Die Welt als Wille unf Vorstellung. Bd 2 (Kap. 39: Zur Metaphysik der Musik). München, 1911. S. 511.

изложения. Напротив: я увидел, что без знания стихотворения я даже глубже понимаю содержание, подлинное содержание песни, чем если бы я остался на поверхности собственно словесных мыслей. Еще убедительней, чем это наблюдение, был для меня тот факт, что многие мои песни я написал полностью, опьяненный начальными звуками первых слов текста, в пылу сочинения нисколько не заботясь и не думая о дальнейшем течении поэтических событий. Лишь спустя несколько дней мне приходило в голову поинтересоваться, в чем же собственно состоит поэтическое содержание моих песен. При этом, к моему великому изумлению, выяснялось, что я отдавал поэту должное в наибольшей мере именно тогда, когда, руководствуясь первым непосредственным впечатлением от начального звука стихотворения, угадывал всё, что с необходимостью должно было следовать за этим начальным звуком»[327].

---

327 «Ich war vor ein paar Jahren tief beschämt, als ich entdeckte, daß ich bei einigen mit wohlbekannten Schubert Liedern gar keine Ahnung davon hatte, was in dem zugrunde liegenden Gedicht eigentlich vorgehe. Als ich aber dann die Gedicht gelesen hatte, stellte sich für mich heraus, daß ich dadurch für das Verständnis dieser Lieder gar nicht gewonnen hatte, da ich nicht im geringsten durch sie genötigt war, meine Auffaßung des musikalischen Vortrags zu ändern. Im Gegenteil: es zeigte sich mir, daß ich, ohne das Gedicht zu kennen, den Inhalt, den wirklichen Inhalt, sogar vielleicht tiefer erfaßt hatte, als wenn ich an der Oberfläche der eigentlichen Wortgedanken haften geblieben wäre. Noch entscheidender als dieses Erlebnis war mir die Tatsache, daß ich viele meiner Lieder, berauscht von dem Anfangsklang der ersten Textworte, ohne mich auch nur im geringsten um den weiteren Verlauf der poetischen Vorgänge zu kümmern, ja ohne diese im Taumel des Komponierens auch nur im geringsten zu erfassen, zu Ende geschrieben und erst nach Tagen darauf kam, nachzusehen, was denn eigentlich der poetische Inhalt meines Liedes sei. Wobei sich dann zu meinem größten Erstaunen herausstellte, daß ich niemals dem Dichter voller gerecht worden bin, als wenn ich, geführt

Нельзя, конечно, утверждать, что Шёнберг выражает некое общее отношение композиторского цеха к слову (это, разумеется, совсем не так); и все же в его признании замечательно переданы некоторые характерные, на наш взгляд, моменты отношения музыки к слову.

Слов для музыки всегда слишком много: это обстоятельство обусловлено уже тем, что в музыке степень общей повторности выше, чем в тексте — как поэтическом, так и прозаическом. Говоря попросту, в вокальной музыке, по мере ее движения во времени, как правило повторяется больше музыкальных элементов, чем текстовых: буквально повторяются музыкальные мотивы, целые фразы и т. п., в то время как текст — обычно не повторяется (мы оставляем в стороне ритмическую сторону текста, которая в вокальном произведении полностью становится достоянием музыки, как бы «переходит на ее сторону»). По самой своей природе словесная речь как бы «безоглядна» и бесповторна — повторность в ней воспринимается либо как намеренный риторический прием, фигура речи, либо как признак ненормальности говорящего. Не случайно речь безумного пушкинского Германна представляет собой сплошной повтор: он «бормочет необыкновенно скоро: "Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!.."».

В сравнении с речью природа музыки — совсем иная: повтор в музыке — абсолютно нормален и органичен, в качестве «искусственной» воспринимается скорее музыкальная речь, намеренно избегающая повторов и квадратности (та речь, которую Шёнберг назвал «музыкальной

---

von der ersten unmittelbaren Berührung mit dem Anfangsklang, alles erriet, was diesem Anfangsklang eben offenbar mit Notwendigkeit folgen mußte». — *Schönberg A.* Das Verhältnis zum Text // Der blaue Reiter. Hrsg. von W. Kandinsky und F. Marc / Neuausgabe von K. Lankheit. München, 1965. S. 65-66.

прозой»). В этом смысле пушкинский Германн в финале повести «говорит» в высшей степени музыкально: повесть в некотором смысле заканчивается музыкой (вспомним и утверждение У. Хеззлитта о том, что «сумасшедшие поют»).

Музыка как временной процесс в гораздо большей степени, чем слово, оглядывается назад, учитывает уже отзвучавшее. Словесная речь может оборваться, остановиться и вновь начаться ex abrupto: в этом смысле речь — не «длится», не образует сплошного звукового континуума. Музыка не может себе этого позволить: она — «длится», продолжается, она — нечто сплошное, даже если внутри этого сплошного есть паузы, которые тоже включены в общую музыкальную длительность. Эта «сплошность» музыки обеспечена повторами — вернее, постоянной оглядкой, постоянной внутренней обращенностью вспять при движении вперед. Даже в музыкальной драме Вагнера или Мусоргского, где музыкальный синтаксис, преодолевающий квадратность периода, как бы намеренно приспособлен к принципиальной неповторности речи, слух все равно ловит постоянные музыкальные повторения, не находя им соответствий в словесном тексте.

Проблема вокальной музыки состоит в том, что повторяющиеся элементы музыки накладываются на неповторяющиеся элементы текста. Грубо говоря, в музыке повторяется больше, чем в тексте: это видно уже на примере такой древней музыкально-поэтической формы, как т. н. форма Bar, типичная для поэзии мейстерзингеров и протестантского хорала.

Строфа Bar имеет два уровня организации — поэтический и музыкальный. На поэтическом уровне Bar представляет собой трехчастную строфу. При этом первая и вторая ее части (так называемые Stollen, столы; взятые вместе они называются Aufgesang) структурно идентичны — имеют одинаковый ритмический рисунок и одинаковое

количество строк, чаще всего по две, иногда по три; строки стол обычно связаны между собой рифмовкой, чаще всего по типу ab-ab или aab-aab. Третья же часть (т. н. Abgesang), представляя собой своего рода «коду», структурно обособлена: она имеет другую, отличную от Stollen, ритмическую структуру, и как правило, длиннее Stollen (ее тяготение к расширению отражается порой в характерном для нее нагромождении строк с одинаковой рифмовкой).

Так выглядит строфа Bar в лютеровском переводе 129-го (в протестантской традиции 130-го) псалма:

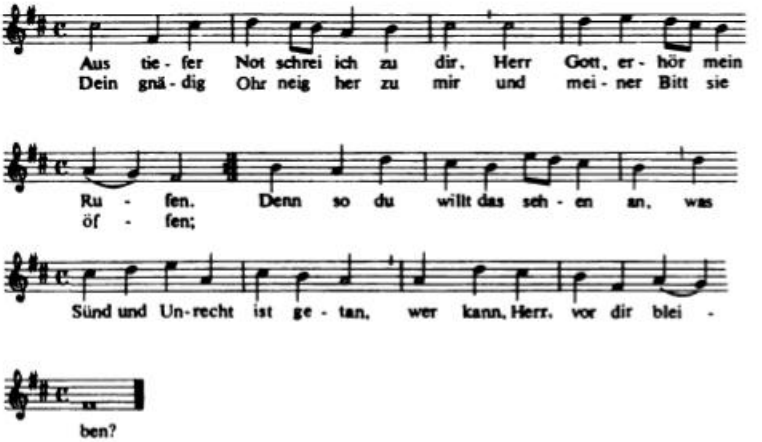
Aus tiefer Not schrei' ich zu dir, Herr Gott, erhör mein Rufen;	Stollen 1
Dein' gnadig' Ohren kehr zu mir Und meiner Bitt sie öffne;	Stollen 2
Denn so du willst das sehen an, Was Sund' und Unrecht ist getan, Wer kann, Herr, vor dir bleiben?[328]	Abgesang

Таким образом, на стихотворном уровне Bar представляет собой строфу (чаще всего семистрочную), в которой, в сущности, повторяется лишь ритмическая структура первых двух частей — Stollen и окончания строк, связанных рифмой. Лишь на музыкальном уровне в форме появляется тот особый момент повторности, который и позволяет музыковедам определять эту форму как AAB: мелодия Bar состоит из трех разделов, причем первые два,

---

328 В синодальном переводе: «Из глубины взываю к Тебе, Господи. Господи! услышь голос мой. Да будут уши Твои внимательны к голосу молений моих. Если Ты, Господи, будешь замечать беззакония, — Господи! кто устоит?».

соответствующие поэтическим Stollen, почти или совершенно *одинаковы*[329]:



Таким образом, на музыкальном уровне организации формы Bar принцип повторности проявляет себя гораздо сильнее, чем на поэтическом уровне. В музыке, как мы видим, повторяется не только структура, но и сама «материя», из которой состоит музыкальная строфа: повторяется полностью начальная фраза мелодии. На поэтическом уровне аналогом такой глубокой и полной повторности был бы буквальный повтор строки (а не одной лишь ее ритмической структуры!) — однако такая повторность в поэтическом тексте, в отличие от текста музыкального, встречается довольно редко.

---

329 Представления автора о форме Bar сформировались в ходе обсуждения этой темы с музыковедом-медиевистом Сергеем Николаевичем Лебедевым, которому автор выражает благодарность за консультации по этому и некоторым иным вопросам.

В итоге, форма Bar с ее основным принципом — повторностью первых двух разделов при структурной обособленности третьего — формируется по-настоящему лишь на музыкальном уровне: на уровне поэтическом эта повторность не ощущается, поскольку поэтическая часть воспринимается просто как семи- (девяти-, десяти- и более) строчная строфа.

Музыкальная форма, как мы видели на примере формы Bar, глубже, чем словесная форма, укоренена в самой материи текста: она предполагает повтор самих «слов» (мелодических оборотов) музыкального высказывания. Словесная форма довольно редко (например, в некоторых старинных «твердых формах») требует буквальных повторов самих слов, ограничиваясь как правило лишь структурными аналогиями.

Повторность музыки и неповторность слова, разумеется, не могут уживаться вполне мирно. В музыкальном космосе, организованном более жестко и «тотально», чем мир словесного произведения, сложные, асимметричные словесные построения будут казаться хаосом: они требуют некоего подчинения и, возможно, даже того разрушения, той аннигиляции, о которых говорила Сьюзен Лангер. Конфликты, возникающие при вхождении слова в музыку, были, как мы видели, осознаны уже Дионисием Галикарнасским. Одной из причин подобных конфликтов было то обстоятельство, что музыка, созданная для строфы трагедии, вероятно, повторялась в антистрофе и меньше «годилась» для нее, так как в тексте антистрофы распределение ударений было иным: таким образом, повторяющаяся мелодия вступала в противоречие с новым рисунком словесных ударений[330].

---

[330] К такому выводу пришел Дуглас Фивер, проанализировавший папирус с текстом (нотным и словесным) анти-

* *
*

В европейской художественной культуре сложилось два представления о том, как разрешить этот конфликт при сохранении первенства музыки. Первое из них сводится к следующему тезису: музыка требует особой, прикладной поэзии, которая неполноценна и второстепенна с чисто поэтической точки зрения, но «подходит» для музыки. Эта идея обнаруживается в «Критических размышлениях» Никола Буало, который писал о либреттисте Филиппе Кино следующее: «Он ... обладал совершенно особым талантом сочинять стихи, подходящие для пения. Но в этих стихах не было ни особой силы, ни особой возвышенности; их слабость, собственно, и делала их пригодными для музыканта, которому они и были обязаны своей славой...»[331].

Спустя шестьдесят лет Кристиан Готтфрид Краузе, горячий сторонник дружеского и равноправного союза музыки и слова, с явным неодобрением излагает воззрение

строфы из «Ореста» Еврипида: корреляция между ударениями и мелодией выражена слабо; однако, «если мы сравним ту же мелодию со словами из строфы того же хора, то обнаружим гораздо большую корреляцию». Вероятно, заключает Фивер, антистрофа повторяла не только ритм, но и мелодию строфы. — *Feaver D.* The musical setting of Euripides' Orestes // American Journal of Philology. 1960. Vol. 81. S. 1-15.

[331] «Il avait ... un talent tout particulier pour faire des vers bons à mettre en chant. Mais ces vers n'estoient pas d'une grande force ni d'une grande élévation, et c'estoit leur faiblesse mesme qui les rendoit d'autant plus propres pour le Musicien auquel ils doivent leur principale gloire...» — *Boileau N.* Réflexions critiques (Réflexion III) / *Boileau N.* Oeuvres complètes / Ed. F. Escal. P., 1966. P. 503.

неких не названных им авторов, которые «пришли к мысли, что стихотворение, предназначенное для удобства музыки, не может обладать должным совершенством; что поэт, который пишет такие стихи, будет рабом музыки; что он приносит разум в жертву удобству композитора и что там, где музыка приобретает, поэзия теряет»[332]. Судя по энергии, с какой Краузе оспаривает эту идею о фатальной подчиненности поэзии музыке, можно предположить, что она была в его время довольно широко распространена. Вместе с Краузе против подчинения стиха музыке протестовал (несколько позднее, в статье «Музыка» из «Музыкального словаря») Жан Жак Руссо: «Наши стихи (в отличие от античных — А. М.) почти полностью берут свой ритм из музыки, и теряют при этом то немногое, что они имели своего»[333].

За идею прикладной поэзии фактически высказался и Гегель, хотя в достаточно осторожной форме. Содержание текстов, пригодных к музыкальному воплощению, безусловно, не должно быть ни плоским, ни тривиальным, ни абсурдным, — однако оно не должно быть и «слишком обременено мыслью и философской глубиной». С другой стороны, эти тексты не должны быть и слишком искус-

---

[332] «Man ist daher auf die Gedanken gerathen, ein Gedicht könne die gehörigen Vollkommenheit nicht haben, wenn es zur Musik bequem seyn solle; der Poet, der solche Verse mache, werde ein Sclave der Tonkunst; er opfere die Vernunft der Bequemlichkeit des Componisten auf, und die Poesie verliehre da, wo die Musik gewinnet». — *Krause Ch. G.* Von der musikalischen Poesie. Berlin, 1753 // Der Critische Musicus an der Spree. Berliner Musikschrifttum von 1748 bis 1799. Liepzig, 1984. S. 147.

[333] «Nos vers, dans le Chant, prennent presque uniquement leur Mesure de la Musique, et perdent le peu qu'ils en ont par eux-mêmes» — *Rousseau J.-J.* Musique / Dictionnaire de musique // *Rousseau J.-J.* Oeuvres complètes. P., 1995. Vol. 5. P. 917.

ными, поэтически разработанными — так, хоры Эсхила и Софокла «поэтически настолько завершены в себе, что музыке здесь уже нечего делать». Лучше всего подходит для музыки, заключает Гегель не без некоторого пренебрежения, «определенный средний род поэзии, которую мы, немцы, едва ли уже сочтем поэзией, но к которому у итальянцев и французов есть и вкус, и сноровка, — поэзии, истинной в своем лиризме, в высшей мере простой, немногими словами очерчивающей ситуацию и чувство»[334].

Второй путь подчинения слова музыке — осуществляемая средствами самой музыки «подмена» текстового синтаксиса собственно музыкальными акцентами. Безразличная к синтаксической структуре текста, которая неизбежно не совпадает с собственно музыкальной структурой, музыка вторгается в него и ставит в нем свои, уже внесинтаксические акценты. Эта работа проявляет себя, например, в выделении «ключевых слов», слов, несущих в себе тему текста. Осуществить это выделение помогает внутренняя установка композитора, сосредоточенного на «отмеченных» им словах и отрешившегося от остального текста (установка, блестяще описанная в вышеприведенном признании Шёнберга). Выделение ключевого слова соответствующей его смыслу мелодической фигурой в музыке барокко становится рутинной, почти что обязательной операцией (это выделение нередко делает практически невоспринимаемым текстовый синтаксис).

Музыка берет энергию непосредственно из акцентированного ею слова, при этом нередко игнорируя его внешнюю логическую связанность с другими словами. Крайний пример такого разрушительного отношения музыки к синтаксису дает нам немецкое барокко, придававшее важное теоретическое значение выделению ключевых

---

[334] *Hegel G. F.* Ästhetik. Berlin; Weimar, 1976. Bd 2. S. 314.

слов, порой в ущерб синтаксической связности: «Музыкант в своем стремлении к изобразительности сосредотачивался лишь на отдельных доступных для интерпретации словах» (Р. Дамманн)[335]. Приведем лишь один характерный пример, заимствованный нами из книги Рольфа Даммана. «Шютц в 1619 году (в "Псалмах Давидовых") кладет на музыку слова, содержащие изобразительный момент: "Denn der Hüter Israels schläft noch schlummert nicht"[336] (Пс. 121, 4). В своем стремлении изобразить в музыке этот текст он концентрируется на словах "schläft nicht" ("не спит"). При этом он трактует текст позитивно: сказуемое "спит" провоцирует его на фигуру гипотипосиса[337]. Это слово ассоциативно связано с образом колыбели и с колыбелью как символом защищенного, охраняемого сна. При этом отрицание ("*не* спит"), задающее главный смысловой акцент, музыкально никак не передано»[338].

Итак, Шютц изображает в музыке сон — вводит покачивающийся «колыбельный» мотив, символизирующий сон, убаюкивание. И композитора совершенно не волнует, что в тексте-то ведь говорится об обратном — о том, что «страж Израилев» *не* спит и *не* дремлет! Слушатель, таким образом, воспринимает музыкальное «изображение» сна, в то время как в тексте говорится как раз об отсутствии сна, о бодрствовании.

---

335 *Dammann R.* Op. cit. S. 110.

336 «Не дремлет и не спит хранящий Израиля». В православной традиции — псалм 120.

337 Изображение события в зримых, наглядных деталях, «помещение его перед глазами» — sub oculos subjectio (*Quintilian.* Institutio oratoria, IX, 2, 40). То же, что demonstratio (в латинской терминологии).

338 *Dammann R.* Op. cit. SS. 110-111.

* *
*

Акт разрушения текста не раз выполнял весьма позитивную роль в истории европейской музыки: уничтожая словесную ткань, расчленяя ее на элементы, музыка словно бы черпала здесь энергию для собственного развития. Глубоко символично, что названия нот (ut-re-mi и т. д.) представляют собой расчлененный, редуцированный и обессмысленный текст — начальные слоги латинского гимна Павла Диакона. И в основе невменной нотации — возможно, сходный акт деконструкции словесного: греческие знаки акцентов, оторванные от слов.

Первой новацией постантичной раннехристианской музыки был распев слога на несколько нот в юбиляциях: «нам не известна ни одна античная языческая музыкальная культура, в которой практиковалось бы распевание одного слога текста на несколько нот мелодии»[339]. Музыка как бы начала тем самым проникать в глубину слова, к его досмысловым праэлементам — букве/звуку; слово теперь исчезало, растворялось в мелодическом потоке, и Августин, описав раннехристианские юбиляции как «звук радости без слов» (sonus laetitiae sine verbis), фактически дал обоснование принципиально новому соотношению слова и музыки: «Тот, кто ликует, не слова произносит, но некий звук радости без слов... Человек, радуясь, в ликовании своем, от неких слов, которые не могут быть сказаны и поняты, переходит к некоему голосу ликования без слов, и кажется, что он радуется самим своим голосом, но, словно бы переполненный радостью, не может объяснить словами, чему радуется...»; ликующие («юбилирующие» — qui jubilant) «в напевы со словами вставляют, в восторге душевно-

[339] *Winn J. A.* Op. cit. P. 35.

го ликования, некие звуки без слов, и это называется юбиляцией» (...) «Итак, когда мы поем юбиляции? Когда славим то, что не может быть сказано [словами]»[340].

Итак, в «пение слов» могут вставляться «некие звуки без слов», выражающие то, что не могут выразить слова: здесь, у Августина, вокальная музыка впервые в истории перестает быть только словесной, она впервые ставит себя над словом, позволяя себе расчленять текст, «вставляя» в него чисто музыкальные, внесловесные элементы.

Нет нужды подробно распространяться о том, насколько важную роль сыграет в европейской музыке эта традиция деконструкции текста, выявляющей его досмысловые составляющие. Формой такой деконструкции мог служить не только мелизматический распев (отнюдь не только в церковной музыке, но и, например, в светской музыке Ars Nova — длительные распевы отдельных звуков в баллатах Ландино, балладах Машо), но и, например, cantus firmus, в котором каждый звук слова мог растягиваться на десятки тактов (например, в произведениях французских композиторов школы Нотр-Дам — Леонина и Перотина).

---

340 «Qui jubilat, non verba dicit, sed sonus quidam est laetitiae sine verbis... Gaudens homo in exsultatione sua, ex verbis quibusdam quae non possunt dici et intelligi, erumpit in vocem quamdam exsultationis sine verbis; ita ut appareat eum ipsa voce gaudere quidem, sed quasi repletum nimio gaudio, non posse verbis explicare quod gaudet...»; «Maxime jubilant qui ... inter cantica quae verbis enuntiant, inserunt voces quasdam sine verbis in elatione exsultantis animi, et haec vocatur jubilatio. (...) Quando ergo nos jubilamus? Quando laudamus quod dici non potest». — *Augustinus.* In psalmum XCIX enarratio. Sermo ad plebem. 4-5 // PL. Vol. 37. Col. 1272.

Итак, у нас есть основания допустить, что Сьюзен Лангер — если и не всегда, то хотя бы применительно к определенной традиции отношения музыканта к тексту, — права: композитор и в самом деле «уничтожает стихотворение». Но что-то, при подобной музыкальной деконструкции текста, все же должно от него оставаться? Если текст теряет свою автономную структуру и превращается во что-то иное, то во что же он превращается?

Музыка выбирает и акцентирует слово поверх конкретного логико-синтаксического значения — и тем самым обозначает *глубинную тему* словесно-музыкального произведения. Вернемся к примеру из 121 псалма Генриха Шютца. С одной стороны, композитор «разрушил» текст, выделив слово вопреки тому его конкретному значению, которое обусловлено синтаксисом: смысл, как мы видели, благодаря вмешательству музыкальной риторики изменился на обратный (вместо бодрствования — сон, покой).

Однако, если мы вдумаемся в смысл использованного Шютцем текста, то обнаружим, что на глубинном уровне в нем и в самом деле говорится не только о бодрствовании, но и об обратном ему состоянии покоя, — бодрствование «хранящего Израиля» дает Израилю высший покой, который музыка и отображает символически своим колыбельным покачиванием. Деконструируя поверхностный «синтаксический» смысл текста, Шютц прорывается к его подлинной теме.

Музыка разбивает синтаксическую цепь и выпускает на свободу «главные слова» текста — те «несколько слов» стихотворения, ради которых оно, если верить Блоку, и существует: музыка, перефразируя Блока, парит «на остриях нескольких слов»[341]. Таким образом, «уничтожая» текст, музыка в то же время воскрешает его в новом каче-

[341] *Блок А. А.* Записные книжки 1901–1920. М., 1965. С. 84.

стве — текст превращается в «свободное сообщество» слов-тем, своего рода communio verborum, существующих уже вне синтаксической взаимозависимости.

Собственно говоря, к тому же эффекту освобождения слов-тем стремится, как мы уже видели, и музыка слова. Главная идея этой «другой музыки» состоит именно в том, что связь между словами здесь — иная, чем в языке, внесинтаксическая. Определения этой связи, впрочем, обречены оставаться метафорами — напомним некоторые из них: слова «загораются взаимными отсветами» (Малларме), «слова светятся как звезды» (Блок), «все слова как бы начинают просвечивать насквозь, становиться прозрачными, а за ними открываются глубины смысловых перспектив» (Гуковский).

Отношение музыки к слову — уничтожающе-воскрешающее, — смыкается, как мы видим, с нашей идеей музыки слова. Разрушение словесной поверхности, проникание вглубь, к светящимся из глубины смыслам, освобождение «главных слов» из синтаксиса, их «отдаление от текста» (Блок) и свободное парение в музыкальном пространстве — тот идеал, к которому всегда стремилась musica literaria. Музыка в конечном итоге означала для слова инобытие, в котором слово становилось свободным: музыка отпускала слово на свободу.

Эта свобода слова в музыке — означает и свободу слова от поэта с его уже безразличным нам замыслом и рангом в цехе литераторов. В музыкальном мире Шуберта Гёте смиренно занимает место рядом с Вильгельмом Мюллером: «разрушенный» композитором (или, напротив, спасенный от забвения?) текст уже не имеет отношения к истории литературы. Такова, в сущности, разгадка парадокса хорошей музыки на плохие стихи. Качество текста музыке и в самом деле совершенно безразлично: романсы Глинки на стихи Кукольника ничуть не хуже его же романсов на стихи Пушкина, поскольку музыка, произволь-

но акцентируя те или иные слова текста, все равно выстраивает из них свой ценностно-символический ряд, в котором слова существуют уже не в логической связанности, но в «глубине смысловых перспектив» (Гуковский). Словесный ряд в романсе Глинки «Сомнение» на стихи Кукольника — страсть, безнадежное сердце, надежда, ревность, счастье — в своей ассоциативной глубине не менее и не более богат, чем самый гениальный поэтический текст; все дальнейшее — уже дело музыки.

Экскурс 2

Мария Юдина и Теодор Адорно: Два пути эстетического «прорыва»[342]

В одном из писем Марии Вениаминовны Юдиной (к М. М. и Е. А. Бахтиным) есть фрагмент, касающийся знаменитого разбора последней сонаты Бетховена в романе Томаса Манна «Доктор Фаустус». Юдина прекрасно знает, что разбор этот вдохновлен статьей Теодора Адорно, и нет никаких оснований полагать, что она не читала первоисточник[343]. Именно к Адорно, через голову мало уважаемого ею Томаса Манна, она и обращает свои слова, на редкость резкие. «...Была [на лекции Юдиной — А. М.] критика Томаса Манна "Д-ра Фаустуса", т. е. беспомощно-витиеватая трактовка Адорно в нем — последней сонаты Бетховена ор. 111. <...> В противовес — о смысле сонаты — были прочитаны кусочки "Федона" ("гео-топография" загробно-

---

342 Материал впервые опубликован в виде статьи в журнале: Музыкальная академия. М., 2000. № 2. С. 97-101.

343 М. А. Дроздова свидетельствует, что Юдина знакомила ее со статьями Адорно. См.: М. В. Юдина. Статьи. Воспоминания. Материалы. — М. 1978. С. 161.

го мира)... и конец "Рая" Данте — т. е. ответ на "почему нету в сей сонате 3-ей части???" Ибо (я говорю) на земле уже в ней все сказано и действие переносится в иную реальность. У Манна-Адорно профессор Кречмар восклицает: "Ах, эти цепочки трелей!"... — ну, а далее что? Сказать им обоим нечего... А я (с Божьей помощью) преспокойно сказала: "Трели, их фон? — Это подобно золотому фону в древнерусской живописи — в иконе — отрешенность, отграниченность от земного бытия. Пожалуйста, дорогие коллеги, рядом Третьяковская галерея, билет стоит 30 к."»[344].

Что же вызвало столь сильное раздражение Юдиной в анализе Кречмара-Манна-Адорно? На наш взгляд, за юдинским жестом неприятия стоит важнейшая коллизия в понимании произведения искусства и его судьбы в мире, — но чтобы понять, *что́* именно не принимает Юдина, нам нужно обратиться через голову толмача — Томаса Манна — к оригиналу, к самой статье Адорно 1937 года «Поздний стиль Бетховена».

У Адорно речь идет не просто о позднем Бетховене, но о его старости и умирании; по сути, Адорно говорит о том, как приближение смерти отражается в искусстве. От Бетховена Адорно то и дело абстрагируется и обращается к старости вообще, к феномену позднего творчества. Поздние творения великих художников всегда «лишены всей той гармоничности, которую классическая эстетика требует от произведения искусства, на них лежит след скорее истории, чем зрелости»[345]; они вовсе не напоминают

---

[344] Письмо от 14.VI. 66 г. // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1993. № 4. С. 82-83.

[345] «Die Reife der Spätwerke bedeutender Künstler gleicht nicht der von Früchten. Sie sind gemeinhin nicht rund, sondern durchfurcht, gar zerrissen; sie pflegen der Süße zu entraten und weigern sich herb, stachlig dem bloßen Schmecken; es fehlt ihnen all jene

зрелые плоды — в них нет округлости, сочности, румяности; напротив, они изломаны, изрезаны морщинами.

И при этом Адорно отказывается видеть в поздних произведениях психологический «документ страданий»: не следует, говорит Адорно, объяснять их диссонантность и разорванность «безоглядной в своем самоизъявлении субъективностью», которая «ради самовыражения прорывает закругленность формы, превращает гармонию в диссонанс собственных страданий»; нужно оставить в стороне психологические мотивы и искать Formgesetz, «закон формы» произведения.

К закону формы позднего Бетховена — и, обобщает Адорно, всякого старого, умирающего творца — ведет понятие условности (Konvention). «Условность» (ее синонимы в статье — «пустая фраза», Floskel, или «пустóты», Hohlstellen) — важнейшее понятие у Адорно. Условностей, общих мест, пустот не может избежать ни один умирающий творец, они зияют в его произведениях во всей своей наготе, и субъективность творца лишь изредка входит в их мертвый (или вечный?) мир, лишь изредка озаряет их своим светом.

Итак, «отношение условностей к субъективности должно быть понято как закон формы, из которого и возникает содержание поздних произведений»[346]. Но почему закон поздних произведений именно таков? Вторжение условности вызвано, согласно Адорно, «мыслями о смерти». «Поскольку перед ее реальностью искусство ли-

---

Harmonie, welche die klassizistische Ästhetik vom Kunstwerk zu fordern gewohnt ist, und von Geschichte zeigen sie mehr die Spur als von Wachstum». — *Th. W. Adorno.* Spätstil Beethovens. // *Th. W. Adorno.* Moments musicaux. Frankfurt/M., 1964. S. 13.

346 «Das Verhältnis der Konventionen zur Subjektivität selber muß als das Formgesetz verstanden werden, aus welchem der Gehalt der Spätwerke entspringt». — Ibid. S. 15.

шается своих прав, она не может входить в произведение искусства непосредственно, как его "предмет"»[347]. Смерть входит в поздние произведения опосредованно, как аллегория — а именно: под обличием условности, пустот.

«Умирающая субъективность» не может выразить себя в произведении непосредственно, поскольку не может выразить непосредственно овладевшую ею мысль о смерти, которая лежит за пределами возможностей искусства; субъективность способна лишь на «вспыльчивый жест, с каким она покидает художественное творение». Уходя, субъективность «взрывает» произведение, «но не для того, чтобы выразить себя, а чтобы без всякого выражения сбросить видимость искусства. От произведения она оставляет обломки и сообщает о себе, словно шифром, посредством одних лишь пустот, из которых она прорывается»[348].

Условности раскалываются, разлетаются на обломки при этом прощальном вторжении субъективности; а музыкальная речь вовсе не стремится очиститься от «общих мест», — напротив, «общие места» очищаются от «видимости власти над ними субъективности». «пустоты» сияют — или вернее зияют — во всей своей чистоте; общие места — «памятник тому, что было», и сюда лишь изредка входит «окаменевающая субъективность», чтобы вновь выйти. «Цезуры, резкие обрывы, более всего проче-

---

347 «Wenn vor dessen [смерти] Wirklichkeit das Recht von Kunst vergeht, dann vermag er gewiß nicht unmittelbar ins Kunstwerk einzugehen als dessen "Gegenstand"». — Ibid.

348 «Die Gewalt der Subjektivität in den späten Kunstwerken ist die auffahrende Geste, mit welcher sie die Kunstwerke verläßt. Sie sprengt sie, nicht um sich auszudrücken, sondern um ausdruckslos den Schein der Kunst abzuwerfen. Von den Werken läßt sie Trümmer zurück und teilt sich, wie mit Chiffren, nur vermöge der Hohlstellen mit, aus welchen sie ausbricht». — Ibid.

го отличающие последние вещи Бетховена, и есть моменты прорыва; произведение, покинутое, умолкает и лишь зияет своими пустотами»[349].

Между прочим, эта возвещающая о смерти «условность» может выглядеть вовсе не трагично-торжественно, а довольно легкомысленно, свидетельством чему — пример, приводимый самим Адорно: судорожно-развязная ритурнель presto из последней багатели Бетховена, которую Х. Бюлов находил «странной»[350], а Адорно уподобил «оборванному вступлению к оперной арии»[351]. Странно подумать, но эти галопоподобные шесть тактов с их примитивнейшей гармонией — и есть одно из тех мест, где, по выражению манновского Кречмера (подголоска Адорно), «сошлись величие и смерть», а «видимость искусства отброшена»[352].

Эта музыкально-эстетическая геронтология венчается итоговым понятием — катастрофы. «В истории искусства поздние произведения — катастрофы», — таков вывод Адорно. Год написания статьи — 1937 — невольно провоцирует нас на трансперсональную трактовку статьи: ее легко понять и как размышление о старости искусства в целом, о впечатляющем заключительном столкновении в нем бессмертных (или мертвых?) общих мест и агонизирующей «субъективности».

---

349 «Die Zäsuren aber, das jähe Abbrechen, das mehr als alles andere den letzten Beethoven bezeichnet, sind jene Augenblicke des Ausbruchs; das Werk schweigt, wenn es verlassen wird, und kehrt seine Höhlung nach außen». — Ibid. S. 16-17.

350 *Бетховен Л.* Багатели. Ред. Э. д'Альбера и Г. Бюлова. М., 1985. С. 57.

351 *Adorno Th.* Op. cit. S. 16-17.

352 *Манн Т.* Доктор Фаустус. Перев. С. Апта и Н. Ман. М., 1959. С. 86, 88.

Обо всем этом Юдина говорит очень простую и как бы наивную вещь. Она говорит — по поводу рассуждения о «трелях», которые для Адорно и есть «условности» и «общие места» позднего стиля, — что Адорно просто «нечего сказать»! Ко всему его рассуждению Юдина оказалась поразительно невосприимчива — но невосприимчивость эта, так похожая на непонимание, эстетически значима и продуктивна. Юдина не то что бы не поняла Адорно, не вошла в систему его понятий («субъективность-старость-условность-смерть-катастрофа»), — она просто встала рядом с этой системой и показала свою свободу от *этой* системы и *этих* понятий.

Нетрудно, однако, заметить здесь и известную общность подходов. Оба, и Юдина и Адорно, ни в коей мере не склонны к имманентному анализу музыки, оба далеки от представления о музыке как чистой «игре форм», и хотя Адорно говорит о «законе формы», его «закон» (открывающийся, как мы помним, в «мысли о смерти» — хорош «формальный закон!») выглядит скорее издевкой над наивным формализмом. Не случайно у Адорно одним из главных понятий становится «прорыв», «взрыв» — Ausbruch, ausbrechen.

Произведение — выход, прорыв. Здесь — момент согласия, согласие это простирается и немного дальше: произведение — выход в некое утопическое (т. е. здесь, в этой реальности не находящееся) «место», в некий трансцендентный ландшафт. Но у Адорно это «место» выглядит исключительно мрачно: музыка позднего Бетховена уподобляется то тюрьме (субъективность, пытаясь «прорваться», «натыкается на стены произведения»), то мрачной каменистой долине («суровейшие каменистые пласты многоголосного ландшафта»[353]), то могиле (произведение

[353] *Adorno Th.* Op. cit. S. 15, 17.

как «памятник», оставленный после себя субъективностью). Поздний Бетховен как «ландшафт» практически непригоден для жизни.

Совсем иное — у Юдиной. Ее музыкальный ландшафт одновременно светел и трансцендентен: музыка — это «"гео-топография" загробного мира», который тоже имеет свои краски, свои цвета — но и цвета эти совершенно трансцендентные. Упоминание об иконописном «золоте» бетховенского «ландшафта» исключительно точно передает надмирную природу музыкального «пейзажа»: в трактовке Павла Флоренского, с идеями которого Юдина была хорошо знакома, золото «несоизмеримо и несоотносимо с красками»; золото иконы «относится к духовному золоту — пренебесному свету Божьему ... , знаменует отблеск небесной благодати»[354]. Представление о музыке как некой «загробной топографии» для Юдиной вообще было характерно: в одной из сонат Моцарта она также видела изображение рая[355].

Юдина в одном из писем Бахтину написала, что для нее «единственно истинно-интересное есть только ... жизнь личности, души за гробом»[356]; вместе с тем ее представление о рае никак нельзя назвать ортодоксально христианским, что очевидно уже из высказанной ею (в том же письме) надежды увидеть в раю Платона. Очевидно, ей было близко то эстетизированное представление о рае, какое распространилось в христианской мистике под воздействием цицероновского «Сна Сципиона», где описан просветленный потусторонний мир для великих людей,

---

354 *Флоренский П. А.* Иконостас. М., С. 115, 122.

355 *Селю Ю. С.* Воспоминания о М. В. Юдиной // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1997. № 3. С. 164.

356 *Юдина М. В.* Письмо от 5. IV. 56 г. // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1993. № 4. С. 59.

наполненный звуками гармонии сфер. Связь рая и музыки в контексте подобных представлений оказывается исконной и неизбежной: рай и есть — подлинное место музыки, как музыка есть единственно подлинное описание, «карта» рая как места.

И у Адорно, и у Юдиной музыкальное произведение оказывается выходом в некий ландшафт, в некую, как выразилась Юдина, «гео-топографию»; а шире — у обоих произведение оказалось «выходом». И в самом деле, перед нами — два пути «прорыва», выхода из произведения. Куда, собственно, ведет адорновский прорыв, куда вырывается его «субъективность», натыкающаяся на «стены» сонаты? Прорыв приводит к разорванности (Zerrissenheit — это понятие у Адорно соседствует с понятием «прорыва»), это «прорыв» в буквальном смысле слова: «с взрывом субъективности» условности и сами «раскалываются» (splittern sie ab)[357].

Взрыв, катастрофа — трагическая судьба всякого позднего творения, и эта судьба предопределена у Адорно самим выбором исходных понятий. Для Адорно конечная инстанция — история, которая неизбежно давит всей тяжестью своего опыта на творца, и творец столь же неизбежно узнает в истории собственную тюрьму. Собственно говоря, «условности» — и есть сгущения истории, эстетический опыт, окаменевший в формуле, которая не может уже выразить ничего, чего еще не было бы выражено. Эти «условности», «пустоты», «общие места» приходят к стареющему творцу как своего рода вестники смерти, они говорят о невозможности нового, о том, что все уже было. «Прорыв», на который решается субъективность, ведет ее ко всей тяжести истории, к усталой выраженности всех

---

[357] *Adorno Th.* Op. cit. S. 16.

смыслов и в конечном итоге к смерти как спасению от этой тяжести.

Соположение музыки и смерти не ново. Около 1490 г. Адам из Фульды применил к музыке общераспространенное определение философии как «размышления о смерти» (meditatio mortis): «Nam musica est etiam philosophia, sed vera philosophia, meditatio mortis continua... Зачинай песню, как лебедь, когда приблизится твоя смерть, — поющего псалмы победитель (т. е., видимо, Христос — А. М.) утянет в выси»[358]. Музыка, таким образом, сближена — не столько с философией, сколько с молитвой (ср. упомянутой выше учение о «духовном пении» Иоанна Златоуста): пение псалмов в смертный час способствует спасению души.

У Адорно, конечно, все совсем по-иному: музыка — не спасение, не молитвенное заклинание творца, она сама — воплощение смерти, ее явление в обличии невозмутимых окаменелых «пустот». И все же Адорно, несмотря на свои парадоксы, остается внутри этой топики смерти; и у него, как и у Адама из Фульды, музыка — meditatio mortis. Юдина, для которой 32 соната — не прощание, а пребывание в иной реальности, именно этого и не принимает.

Возможна ли и в самом деле иная, чем у Адорно, менее тяжкая связь с традицией и временем? Иначе говоря, есть ли для произведения спасение от истории?

Быть может, такое спасение лежит в нашем самоуничижении, в признании того, что мы пока еще не знаем, о чем нам, собственно, говорит произведение. Если это так, то совсем особый смысл обнаруживает юдинское погружение музыкального высказывания в поистине без-

---

358 «Concine sicut olor, tua dum mors imminet (...) Cantantem in psalmis victor in alta vehit». — *Adam de Fulda.* Musica (pars prima). Цит. по электронной публикации в TML.

брежный поток внемузыкальных ассоциаций, контекстов, параллелей из живописи, литературы, философии, постоянное разрывание чисто музыкального ряда, которое может раздражать музыковеда-профессионала. Но, как нам кажется, движет Юдиной вовсе не тяга к навязчивой «программности» (этой расписке музыки в бессилии собственной выразительности), а желание «спасти» произведение, повернуть саму его историю в будущее, превратить его из «кладбища истории» в «географию рая».

В этом смысле конечной инстанцией, вернее, эстетическим горизонтом для Юдиной оказывается не история и прошлое, но будущее и вечность. Они-то и суть подлинные источники нашего «понимания». Мы должны строить наше понимание из перспективы не прошлого, но будущего; если угодно, из перспективы «жизни за гробом», по выражению самой Юдиной. Быть может, некоторым комментарием к тому, что сама Юдина не договорила, тут может послужить музыкальная эстетика Эрнста Блоха, «философа надежды». Блох полагал, что жизнь музыки, даже той, что давно уже написана, на самом деле остается делом будущего. Даже старая классическая музыка, по Блоху, еще не достигла своей полной выразительности, а попытки ее якобы-программного истолкования — именно то, чем так упорно занималась Юдина! — на самом деле служат тому, чтобы раскрыть пока неведомый нам язык самой музыки, ее poesis a se. Вся написанная до сей поры музыка «позднее еще выразит иные, нежели известные нам, смыслы. По сравнению с ними вся прежняя выразительность музыки покажется лепетом младенца...»; пока же еще никто не имеет и предчувствия о том, что́ на самом деле говорит музыка. «Еще никто не слышал, к чему на самом деле взывали Моцарт, Бетховен, Бах, что они

именовали, о чем учили; это произойдет лишь позднее, когда эти и иные творения достигнут полной зрелости»[359].

Юдинские поиски слов для музыки — своего рода помощь музыке при родах ее новых смыслов и ее будущей, пока еще никому не известной выразительности (так Сократ ощущал себя повивальной бабкой при родах истины). Значит, и «общие места», о которых говорит Адорно, вовсе не окаменелости на кладбище истории, но зародыши нового; они и в самом деле вестники, но не смерти, но будущей жизни. Именно так понимает Юдина трели в вариациях ариетты из 32 сонаты: для Адорно они — «условность», торжественно-безличное «общее место», возвещающее субъективности ее конец; для Юдиной они — золото потустороннего будущего, свидетельствующее о вечной жизни. Прорыв за границы произведения — вовсе не безвозвратное прощание с ним: он лишь возвращает нам произведение в его будущем, непреходяще-неисчерпаемом бытии и возвращает нас самих в произведение — но мы уже не те, мы уже как бы «облечены в нетление», поскольку поняли, что, перефразируя известные слова Бахтина, «ничего окончательного» в произведении «еще не произошло», последнее слово о музыке и ее смысле еще не сказано, «еще все впереди и всегда будет впереди»[360].

---

[359] *Bloch E.* Überschreitung und intensitätsreichste Menschenwelt in der Musik // *Bloch E.* Zur Philosophie der Musik. Frankfurt/M., 1974. S. 293-294.

[360] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 193.

ПРЕДМЕТНО-ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

alia musica • 7, 127; см. также *другая музыка*
armonizantes verba • 84
ars metrica • 38
Ars nova • 55, 97, 196
ars poetica и система свободных искусств • 53
autre musique • 7, 53; см. также *другая музыка*
Bar, форма • 187, 188
Bragard R. • 28
Briesemeister D. • 97
cantus firmus • 196
coaptatio • 25
Coburn K. • 33, 142
compositio • 47
concordia discors • 24, 48, 91-118; см. также *discordia concors*
confirmatio • 124
confutatio • 124
consonantia • 25
Coussemaker E. de • 40
Cserba S. M. • 37
Curtius E. R. • 85
Davis W. R. • 88
decoratio • 41
demonstratio • 194
descort • 97
Diels H. • 91
dignitas • 42
discordia concors (discors concordia) • 94-98; см. также *concordia discors*
dispositio • 41
Duncan-Jones K. • 23
Eggebrecht H. H. • 38
elegantia • 42
elocutio • 41
Erickson R. • 39
Escal F. 191
exordium — medium — finis • 41, 124, 145
fictio rethorica musicaque poita • 56
Fubini E. • 60
Gerbert M. • 39
Gesamtkunstwerk • 183
Grady H. H. • 105
Gräf H. G. • 140
gravitas • 42
Grundstimmung • 154
Grundton • 154
Günther H. • 59
Günzel K. • 151
Haas M. • 38, 48
harmonia • 25
Hollander J. • 79
Huschen H. • 40
incursio verborum • 47
intonatio • 174
inventio • 40, 41
Kandinsky W. • 186
Kennedy W. J. • 87
Klang-Rede • 43
Lankheit K. • 186
Lausberg H. • 40
Leitmann A. • 140
loci topici • 40; см. также *общие места*
Marc F. • 186
Menninghaus W. • 145
musica: animalis • 127; artificialis (musique artificiele, artificial music) • 53-55; caelestis • 127; musica harmonica, rhythmica, metrica • 47; musica humana • 6, 24, 25, 52, 126;

innere Musik • 139; musica instrumentalis • 24; musica mundana • 6, 24, 25, 26, 52, 74, 90; musica naturalis (musique naturele) • 53, 54; nihil perfectum sine musica • 33; nulla disciplina sine musica [potest esse perfecta] • 24, 28, 30, 52, 64, 69, 124; musica spiritalis • 127; musique intérieure • 139. См. также *музыка*
Musica Enchiriadis, трактат • 38
Musica quadrata seu mensurata, трактат • 29
Müller U. • 97
Obenauer K. J. • 154
ornatio • 41
Ottenberg H.-G. • 143
passus duriusculus • 40, 109
Perse St.-J. • 58
Petri H. • 10, 123
Pfleiderer W. • 13
quantitas: continua • 37; discreta • 37
repetitio • 39
Richards I. A. • 106
Saint-Beuve Ch.-A. • 16
Scherer J. • 34
Schmid H. • 51
Schrempf Ch. • 13
Scolica Enchiriadis, трактат • 39, 51
Souchay M.-A. • 60
Staël Mme de • 139
stylus (antiquus, comicus, communis, gravis, luxurians, modernus, theatralis) • 42
suavitas • 42
symphonia discors • 109
synthesis • 46, 83
Tesauro E. • 87
Thesaurus Musicarum Latinarum (TML) • 39, 40, 50, 208
Ton-Sprache • 43
Usher St. • 12
Van Dorsten J. • 23
Vitis mystica, трактат • 129
vox articulata • 38
vox canora • 38
Wagner J. J. • 19
Wanamaker M. C. • 98
Williamson G. • 104
Winn J. A. • 16, 98
Абсалон из Шпрингирсбаха: Sermo XX: In annuntiatione Beatae Mariae • 7, 126-129
Августин • 51; Sermo CCXLIII. In diebus Paschalibus • 92; In psalmum XCIX enarratio • 195
Авсоний • 27
Адам из Фульды • 208
Адорно Т.: Spätstil Beethovens • 200-210; Fragment über Musik und Sprache • 45
Алан Лилльский: Anticlaudianus • 105; De planctu Naturae • 94
алеаторика • 34
Алексеев М. П. • 32
аллегория • 27, 49, 52, 92, 110, 135; аллегория как музыкальный феномен • 119; аллегорическая техника как аналог полифонии • 107; аллегорический смысл • 148
Амвросий Медиоланский: De Noe at Arco • 92; Expositio Evangelii secundum Lucam • 132
анаграмма • 45
антитезис • 66
античность • 22, 47, 48, 74
Аристоксен • 15
Аристотель: О душе • 91
арифметика • 37, 50, 77
архитектура и музыка • 69, 81, 166
Асафьев Б. • 162, 165, 175-177
астрология • 77
астрономия • 37
Аурелиан из Реоме: Musica disciplina • 28
Бальдерик Бургейльский • 85
барокко • 40, 102, 122, 193
Батлер С.: Characters and passages from note-books • 119
Бах И. С. • 117; Страсти по Иоанну • 102; Страсти по Матфею • 108
Бахтин М. М. • 112, 115, 116, 162, 176, 177, 178, 200, 206, 210
Бахтина Е. А. • 200
Беда Достопочтенный • 28
безумие • 186
Бекет Т. • 118
Бернар С. • 48, 68

Бернард Клервоский • 129
беспорядок • 143, 144, 145
бессвязность • 146, 148, 149
Бетховен Л. ван • 106, 200, 201, 204, 205, 206; Ариетта из 32-й сонаты op. 111 • 200-210; Багатель Es-dur, op. 126 (№ 6) • 204
Блаунт Т.: Academy of Eloquence • 101
Блок А. А. • 171, 197, 198
Блох Э.: Überschreitung und intensitätsreichste Menschenwelt in der Musik • 209
Богоматерь • 132
Бонавентура • 129
Боэций: De institutione musica • 6, 24, 52, 84, 90
Брамс И. • 46
Браун Дж. • 32
Брентано Кл. • 68, 119, 122, 152, 157, 159; Густав Ваза • 159; Es war einmal die Liebe... • 173
Брокес Б. Г. • 102
Буало Н.: Réflexions critiques • 191
Бурмейстер И. • 38
Бюлов Х. • 204
Вагнер Р. • 21, 166, 167, 187
Ваккенродер В. Г. • 43, 149, 163; Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst • 141; Die Wunder der Tonkunst • 105
Валери П. • 21, 67, 68
Вальцель О. • 121, 158, 167
варваризм • 39
вариации • 66, 120, 151
Вебер К. М. фон • 43
Вейдле В. В. • 168
Великие Риторики • 56
Вергилий • 77
Верлен П. • 118
вечность • 108, 112, 116
Вилларт А. • 103
Виньи А.: Journal d'un poète • 33
Виора В. • 22
Виссинг Ф.: Processionale fratrum minorum • 174
Волошинов В. Н. • 176
Вольцоген Г. фон • 166
воля к форме • 121
воображение • 106
Вордсворт У. • 150
ГаКоген Р. • 110
Ганслик Э.: Vom Musikalisch-Schönen • 13, 44, 45
гармония • 10, 25, 28, 29, 31, 48, 49, 83-90; гармонии насильственное воздействие • 84, 87; гармоническое соединение слов • 46, 48, 76, 83; гармоническое соединение тела и души • 25; гармония души • 137; гармония жизни • 49; гармония как инструмент убеждения • 83; гармония как числовая пропорция • 87; гармония красок • 29; гармония мира • 93; гармония неслиянных голосов • 117; гармония слов и дел • 132; гармония сфер • 22
Гаррик Д. • 79
Гаспаров М. Л. • 12
Гафури Ф. • 96
Гвидо д'Ареццо: Micrologus • 95
Гегель Г. Ф.: Ästhetik • 141, 192, 193
Гёльдерлин Ф. • 150, 153; О различии литературных родов • 154
Гемстергейс Ф.: Lettre sur l'homme et ses rapports... • 31
генерал-бас • 64, 113, 152
Генрих Эгер из Калькара: Cantuagium • 40
геометрия • 37, 77
Герберт Босхэм: Liber melorum • 118
Гердер И. Г. • 58, 65, 80, 172; Kritische Wälder • 79, 139; Über den Ursprung der Sprache • 30
героический стих • 78
Гёте И. В. • 140, 158, 198; Annalen oder Tag- und Jahreshefte • 32; Годы учения Вильгельма Мейстера, Годы странствия Вильгельма Мейстера • 65, 80, 113, 144; Избирательное сродство • 167
гигиена души музыкальная • 138
Гиль Р. • 67, 69
Гильом (Гийом) де Машо • 55, 97, 196

Гинзбург Л. Я. • 157
гипотипосис • 194
Глареан • 42
гласные звуки как музыкальный звукоряд • 79
Глёкнер К. • 157
Глинка М. И. • 198
Гоголь Н. В.: Невский проспект • 160
голос: в словесной музыке • 115; как подобие личности • 112; голоса как символы стихий • 96
Гомер • 62, 75
Гораций: Послания • 94
Госс Э. • 48, 68
Готье Т. • 120
Гофман Э. Т. А. • 65, 68; Крейслериана • 153
Гофмансталь Г. фон • 58
грамматика • 36, 38, 53, 77
Грасиан Б. • 104
грехопадение как музыкальное событие • 133
Гринберг О. Э. • 146
Гуго де Фольето: De claustro animae • 133, 134
Гуго Сен-Викторский: Eruditio didascalica • 50
Гуковский Г. А. • 154, 169, 170, 172, 198, 199
Давенант У.: Preface to Gondibert • 104
Дальхауз К. • 43, 166, 175
Дамманн Р. • 38, 42, 194
Данте: О народном красноречии • 56, 84; Рай • 201
Даргомыжский А. С. • 175
Дебюсси К. • 58
Де Куинси Т. • 119
Денем Дж.: Cooper's Hill • 100
Дешан Э.: L'art de dictier et de fere chançons... • 7, 15, 20, 53, 76
Джилберт С. • 123
Джойс Дж.: Улисс • 123
Джон Салисберийский: De septem septenis • 92
Джонсон С.: The Life of Cowley • 98, 100
диафония • 95
диминуэндо • 161, 163
Дионисий Галикарнасский: О расположении слов • 11, 15, 46, 53, 56, 75, 80, 81, 172, 190
дискант • 96
диссонанс • 100, 101, 105, 133, 159
добродетель как внутренняя музыка • 52, 129, 135
доминантовый органный пункт • 159
Донн Дж. • 119, 135; Elegy XX: To His Mistress Going to Bed • 102; Hymne to God my God, in my sicknesse • 135
Достоевский Ф. М. • 115-117
Дресслер Г.: Правила музыкальной поэтики • 41, 42
Дроздова М. А. • 200
другая музыка • 12, 62, 117, 127, 132, 180, 198
Дуранте Ф. • 16
дух и тон • 153
духовное пение • 128
душа: как музыкальный инструмент • 136; как мелодия • 130
дьявол • 133
Дюбо Ж.-Б.: Критические размышления о поэзии и живописи • 58, 61
Еврипид • 11, 191
Егунов А. Н. • 49
Екатерина св. • 97
естественная музыка • 53, 54; см. также *musica naturalis*
естественная поэзия • 55
естественность музыкального языка • 61
Жан Поль • 65
Женгене П.-Л. • 15
жизнь — мелодия • 136
Жубер Ж.: Carnets • 5, 14, 136, 137, 139, 143, 145-147, 150
Жуковский В. А. • 169, 170, 172
Зиверс Э. • 163
Зольгер К. Vorlesungen über Ästhetik • 14
игра • 34
иенские романтики • 65

Иероним Моравский: Tractatus de musica • 37
изменчивость • 143
Иисус Христос • 102, 109, 110; Иисус Христос как кифара • 129; Иисус Христос как музыкант, музыкальный инструмент Бога-Отца • 129; Иисус Христос как творец гармонии • 91
интервал • 11, 57, 175; интервалы музыкальные и поэтический метр • 77
интериоризация музыкальных категорий • 131, 132
интонация • 162, 163, 174, 175, 176
Иоанн Златоуст: Expositio in Psalmum XLI • 128
Иоанн Скот Эригена (Эриугена): De divisione naturae • 93
Исаак из Стеллы: Epistola de anima • 130
Исидор Севильский • 30; Differentiae • 10; Этимологии • 28, 85
искусственная музыка • 53, 54; см. также *musica artificialis*
каданс • 162
Кант И. • 66
Картрайт У. • 104
Кассиодор • 47, 135; Expositio in Psalterium • 91, 93; Institutiones divinarum et saecularium litterarum • 47, 50, 51
квадривий • 37
квартет • 43
Квинтилан: Institutio Oratoria • 41, 148, 194
Кемпион Т. • 87; A new way of making foure parts in counter-point • 96; Observations in the Art of English Poesie • 88
Кеплер И. • 23
Кёруа А. • 59
Кино Ф. • 191
Кирхер А.: Musurgia universalis • 41, 99
Китс Дж. • 164
Клейст Г. фон • 64, 68
Клейст М. • 64
Климент Александрийский: Протрептик • 91
Клодон Ф. • 59, 136
Клопшток Ф. • 58, 145; Von der Darstellung • 62
ключевое слово • 193
книга: как мелодия • 119; как симфония • 69
кода • 162
колор (color) • 39
Кольридж С. Т. • 142; Biographia literaria • 106; Notebooks • 33; Shakespeare's poetry • 106
комбинаторика • 45
комбинаторное остроумие • 66
композиция • 46
контрапункт: в драме • 113; как диалог голосов • 113; контрапункт тезиса и антитезиса • 66
контраст • 161
контрастно-составная двухчастная форма • 160
Кох Г. К.: Musikalisches Lexikon • 112
Краузе К. Г.: Von der musikalischen Poesie • 143, 191
креста-славы топос • 108
крещендо • 161, 163
Кукольник Н. В. • 198
Кунау И.: Предисловие к сонатному циклу «Музыкальные представления некоторых библейских историй» • 41
Курциус Э. Р. • 24, 123, 124
Кьеркегор С.: Entweder/Oder • 13, 44
лады музыкальные и поэзия • 89
Ламартин А. де • 120; Cours familier de Littérature • 61
Лангер С. • 197; Feeling and form • 14, 182, 190
Ландино Ф. • 196
Лебедев С. Н. • 189
Леви-Стросс К. • 45
лейтмотив • 123, 165-167, 173
Лемпфрид В. • 19
Леонин • 196
лира • 146
Лихтенбергер А. • 21

логическое и музыкальное • 63
Лорелея • 157
Лоренц А. • 166
Лосев А. Ф.: Музыка как предмет логики • 13, 168
Лукан: Фарсалия • 94
Людвиг О.: Shakespeare-Studien • 114, 116, 120, 121
Люлли Ж. Б. • 158
Лютер М. • 188
мадригал • 103
Малларме С. • 15, 48, 58, 67, 68, 81, 82, 156, 180, 198; Crise de vers • 34, 67, 171; Livre • 34
Мандельштам О. Э. • 33
Манн Т. • 167; Доктор Фаустус • 200-204
Марвитц А. • 139
Маркетто Падуанский: Pomerium • 39
Маттезон И.: Das neu-eröffnete Orchestre • 17; Der vollkommene Capellmeister • 43
Маттисон Ф. • 29
Махов А. Е. • 34, 69, 122
Мейн Дж. • 104
мейстерзингеры • 187
Мейфартс И. М.: Teutsche Rhetorica oder Redekunst • 57
мелодия • 11, 75-83, 129, 162, 163, 169; мелодия как аллегория поступка • 136; мелодия речи • 76; слов • 75; стиля • 80; стиха • 82; мелодическая связь слов • 172
Мендельсон Ф. • 60
Мерсенн М. • 23
метафора: здания • 169; потока • 74, 169; ткани • 166, 169
метр поэтический и музыкальные интервалы • 77
мировая воля • 13
миф и музыка • 45
Михайлов А. В. • 43, 173
модуляция • 29
модусы ритмические • 38
Молине Ж.: Art de Rhetoricque vulgaire • 56
Монтеверди К. • 102
Мориц К. Ф.: Андреас Харткнопф • 59
морфология • 163
мотивная рифма • 167
Моцарт В. А. • 175, 206
мужское и женское • 21
музыка: в системе свободных искусств • 92; внутренняя музыка • 135, 139; музыка души • 23, 27, 49, 61, 74, 79, 126, 137; музыка дьявольская и Божественная • 134; музыка естественная • 53, 54 — см. также *musica naturalis*; музыка и безумие • 61; музыка и грамматика • 38; музыка и миф • 45; музыка искусственная • 53, 54 — см. также *musica artificialis*; музыка как discors concordia vel concors discordia variarum rerum • 99; музыка как аналог внутренних движений души • 14; музыка как аналог прозы • 46; музыка как бесконечное, слово как конечное • 68; музыка как выражение субъективного единства опыта • 14; музыка как высшее искусство • 27; музыка как география загробного мира • 206; музыка как искусство души • 141; музыка как мышление • 43; музыка как наука о числе, соотнесенном со звуками • 13, 37, 50, 87; музыка как наука хорошо соразмерять • 51; музыка как наука, разлитая по всем поступкам нашей жизни • 51; музыка как начало и/или конец поэзии • 33; музыка как непосредственный язык чувств • 59; музыка как низшее искусство • 68; музыка как область идеальных словесных форм • 118-125; музыка как растворение сознания в восприятии вечного • 14; музыка как речь • 43, 44; музыка как самая естественная речь • 58; музыка как сила • 25; музыка как смерть • 135; музыка как совокупность отношений, существующих во всём • 69; музыка как содержание душевной жизни • 64; музыка как тождество материала и формы • 30; музыка

как универсальный язык эмоций • 59; музыка как язык более ясный, чем вербальный язык • 59; музыка как чувственное, привязанное к звуку искусство • 69; музыка космоса • 27, 28, 49; музыка природы • 15, 27; музыка спасения • 130; музыка сфер • 15, 23, 87; музыка уничтожает слово • 183; музыкальная и пластическая поэзия • 139; музыкальная проза • 46; музыкального длительность и непрерывность • 151; музыкальное и логическое • 63; музыки возникновение вместе с речью • 30; музыки и поэзии объединение • 32; музыки место в квадривии • 37; музыки «удивительные» воздействия на душу • 85; музицирование словами • 65; религиозное чувство как музыка • 138. См. также *musica*
Мур Т. • 119
Мусоргский М. П. • 187
мышление тонами • 65
Мюллер В. • 198
напевная лирика • 162
настроение • 30, 137
начальные интонации • 165
неба мотив • 90
небесная: гармония • 87; симфония • 52, 132
Невзглядова Е. В. • 107
невменная нотация • 195
невыразимое • 61-64
Нейман И. • 122
неслышимость • 26
Новалис • 5, 15, 21, 32, 65, 80, 137, 138, 145, 146, 148, 149, 151, 152, 156, 172
Нойффер Л. Ф. • 150
Норден Дж.: The labyrinth of Mans Life • 100
нотная запись декламации • 79
Нотр-Дам школа • 196
нрав (mos) • 23, 25, 26
Ньютон Дж.: An Introduction to the Art of Rhetorick • 98, 99
О возвышенном (трактат Псевдо-Лонгина) • 46, 83, 84, 86
общие места • 40, 202, 208, 210; см. также *loci topici*
Овидий: Метаморфозы • 94, 96
одновременность • 108, 110, 112, 116, 117
основной тон • 159, 172; см. также *тоника*
остроумие • 98, 102, 107, 112; остроумие как concordia discors • 99; остроумие как музыка • 103
Павел Диакон • 195
Палестрина Дж. П. да • 16
партии главная и побочная • 159
Патер У.: The Renaissance • 29
Патнем Дж.: The arte of English poesie • 13, 55, 86, 87, 156
Паунд Э.: I Gather the Limbs of Osiris • 82
пейзаж звуковой • 163
Перголезе Дж. Б. • 16
период музыкальный • 163
Перотин • 196
Персей и Петр: Summa Musice • 96
песенные формы • 163
Петр, ап. • 111
Петрарка Ф. • 103; Hor che 'l ciel e la terra e'l vento tace • 102
Петри Х. • 123
Пикандер • 109
пифагорейцы • 15, 24, 87, 132
Платон • 52, 126, 206; Государство • 10, 49; Лахет • 48; Федон • 200
повествование • 77
повтор • 161, 186, 189
подражание природе • 20
подчиненность • 171
полифония • 95, 107, 108; полифония как аналог аллегорической техники • 107; как «выражение чувств нескольких людей» • 112; полифоническая форма в комедии • 158; полифонический диалог • 114, 115; полифонический роман • 115; полифоническое начало в поэзии • 102
полутоновые интервалы • 39
Понтий Пилат • 110

Поос Г. • 108, 109
Попов П. С. • 114
Попов Ю. Н. • 113
порядок • 144
поступок как мелодия • 136
поток • 16, 67, 69, 141, 143, 146, 149, 150, 169, 173
поэзия: поэзии и музыки объединение • 32; поэзия и музыкальные лады • 89; поэзия и система семи свободных искусств • 76; поэзия как естественная музыка • 53; поэзия как истинная музыка • 68; поэзия как музыка души • 139; поэзия как разновидность музыки • 53; поэт как музыкант • 57
поэты-метафизики • 98, 101, 102
предромантизм • 30, 48, 59
Премудрости Соломона Кн. • 87, 89
придворная поэзия немецкая • 167
природа и искусство • 21
проза музыкальная • 46
пропорция • 78, 88, 89; пропорция арифметическая, геометрическая и музыкальная • 89 пропорция «по расположению» • 89
прорыв • 205, 207
Просдокимо де Бельдоманди: Tractatus practice de musica mensurabili • 39
Пруст М. • 124
Псевдо-Лонгин — см. *О возвышенном*
пустоты • 202
Пушкин А. С. • 198; К вельможе • 122, 159; Пиковая дама • 186
Радау М.: Orator extemporaneus • 99
раздора мотив • 97
различное • 91, 92
разнообразие тонов • 150
разработка • 124
разрушение текста • 195
Раймбаут де Вакейрас • 97
Регино, аббат Прюма: De harmonica institutione • 54
религиозное чувство как музыка • 138
Ренессанс • 23, 24, 48, 74, 82
реприза • 160-163
речь как пение • 30
Риголо Ф. • 56
Рильке Р. М.: Дневник • 30, 33
ритм • 10; ритмические модусы • 38
риторика • 36, 39, 41, 53, 57, 77, 85, 98, 124, 145; риторика как разновидность музыки • 56; риторики сила воздействия • 41; риторики части как пять струн • 84; риторические фигуры • 40, 86
рифма • 152
Роберт Килуордби: De ortu scientiarum • 48, 84
роман: как музыка • 66; как род симфонии • 65
романтизм • 15, 16, 23, 24, 27, 30, 32, 43, 48, 52, 59, 74, 113, 118, 126, 140
Руперт из Дойтца: Commentaria in Joannem • 128
Руссо Ж. Ж.: Dictionnaire de musique • 112, 192; Essai sur l'origine des langues... • 31
Салутати К.: De laboribus Herculis • 23, 76, 85, 87, 88, 90, 172
свободные искусства • 27, 28, 53
сентиментализм • 15
Сидни Ф.: A defence of poetry • 23, 88, 90
сила гармонии • 85
символизм • 21, 56, 67, 68, 82, 172
симметрия • 161, 162
симфония словесная • 65, 119
синтаксис • 39
синтаксиса отмена • 172
сказка • 146
сквозная форма • 123
слуховая филология • 163
смерть как музыка • 135
Смит Б. • 165
сновидение, сон • 146, 148
согласие души и тела • 128
сознание как пение • 137
Соколов О. • 160
Сократ • 210
солецизм • 39

соната словесная • 120, 122;
сонатная форма • 120, 122-124, 159, 160
сонет • 66
Софокл • 193
спасение как музыкальное событие • 133
спор • 97
Средневековье • 22, 24, 27, 37, 48, 49, 52, 91, 117, 118, 126
Стеблин Р. • 16
Стефанов Ю. Н. • 58
Стеффенс Г. • 150
Стил Дж.: An essay towards establishing the melody and measure of speech • 79, 80
стиль • 39, 42
страсть • 31, 58
Стриндберг А.: Соната призраков • 120
Тардье Ж. • 120
твердые формы • 190
тезис • 66
текучее • 143, 148, 149, 150, 151, 157, 168
тело как музыкальный инструмент • 130, 132
тетрахорд античный • 175
Тик Л. • 65, 119, 150;
Перевернутый мир • 65, 158;
Symphonien • 43, 138
ткани метафора • 166
Томитано Б.: Рассуждения о тосканском диалекте • 84
тон • 29, 151-153, 173, 174; тон романа • 153; тон фиксированный музыкальный в устной речи • 79; тонов разнообразие • 150
тональность • 16, 113, 119, 173
тоника • 154, 159; тоника трагедии, эпоса и др. • 154
трансмузыкальное • 22, 36, 37;
трансмузыкального топосы • 24
трель • 210
трехчастная песенная форма • 158
трехчастность • 124
троичности принцип • 162
Троян Ф. • 158
увертюра французского типа • 158
Уинн Дж. А. • 87, 103, 107
украшения • 40
Унгер Г.-Г. • 122
условность • 202, 207
Фабр Л. • 67
Фарнгаген Р. • 139
Фейнберг Л. Е. • 122, 159
Фетцер Дж. • 122, 157, 159
Фивер Д. • 190
фигуры риторические • 39, 40, 41, 57, 86
Филипп де Витри • 55
Филолай • 91
Флемминг В. • 121
Флоренский П. А. • 206
Форкель И.: Über Johann Sebastian Bachs Leben... • 112
формулы тематические начала и конца • 165
Фортунатов Н. • 160
фуга • 123; фуга как универсальный композиционный принцип искусства барокко; • 121 фуга словесная • 119, 120
Хаксли О. • 120
Хезлитт У.: On poetry in general • 61, 140, 142, 151, 187
Хейнзе В.: Хильдегарда фон Хоэнталь • 17, 19
Хензель Л. • 152
Хильдеберт из Лаварлена: Mathematicus • 92
Хильдегарда Бингенская • 52; Ave generosa • 132
Холлендер Дж. • 20
Хопкинс Дж. М. • 107
хорал протестантский • 187
Хоружий С. С. • 123
Хоскинс Дж.: Absence • 102
Храбан Мавр • 30; Commentaria in Ecclesiasticum • 130; De clericorum institutione • 50; De universo • 28
христианин как музыкальный виртуоз • 138
Целан П.: Фуга смерти • 120, 123
Цицерон: Сон Сципиона • 206
Цыпин В. Г. • 15

человек: как музыка Бога • 135; как музыкальный инструмент • 128, 136
Чехов А. П. • 160
Шабанон М.-П.: De la musique considérée en elle-même... • 143, 150
Шатобриан Ф. Р.: Гений христианства • 16
Шейнман-Топштейн С. Я. • 49
Шекспир У. • 65, 66, 79, 106, 113, 120, 121; Венецианский купец • 23, 135; Шекспир как мастер сонатной формы • 121; Шекспир как полифонический писатель • 113
Шеллинг В. Ф.: Философия искусства • 113
Шёнберг А. • 186, 193; Brahms, der Fortschrittliche • 46; Das Verhältnis zum Text • 184
Шер С. П. • 163
Шиллер Ф. • 65; Über Matthissons Gedichte • 14, 29, 62; Über naive und sentimentalische Dichtung • 139
Шлегель А. В. • 150, 153
Шлегель Ф.: Дневники • 65, 66, 105, 113, 152, 153
Шлейермахер Ф. • 138; Über die Religion • 60
Шопенгауэр А. • 13; Die Welt als Wille und Vorstellung • 106, 184
Шохер К. Г.: Soll die Rede auf immer ein dunkler Gesang bleiben... • 79, 80
Штайгер Э. • 157, 173
Штольте Х. • 167
Шубарт К. Ф. Д.: Идеи к музыкальной эстетике • 17
Шуберт Ф. • 161, 184, 198
Шютц Г.: Псалмы Давидовы • 194, 197
Эйнштейн Альфред • 20, 107
Эйхенбаум Б. М. • 162, 163
экзегетика • 15, 128
Элебестер У.: Upon the Ensignes of Christes Crucifyinge • 102
Элиот Т.: The Music of Poetry • 82
Эмерих Ф. • 150
эолова арфа • 146
Эсхил • 193
юбиляция • 195
Юдина М. В. • 200-210
Якоб (Жак) Льежский: Speculum musicae • 28

SUMMARY

MUSICA LITERARIA
The Idea of Verbal Music in the European Poetics

The aim of this book is to trace the influence of musical ideas on poetics from ancient Greece up to modern times.

The idea of «musicality» as special quality of poetry appeared in the late antiquity (Dionysius Halicarnassus). During two thousand years this idea has been constantly changing: Longinus, Dante, Eustache Deschamp, George Puttenham, Philip Sidney, Novalis, Joseph Joubert, Stephan Mallarmé, Thomas Eliot and many others have talked about the poetry as a kind of music, but in fact they have interpreted that «poetical music» in different ways.

Literary theorists of all times believe that poetry and music are very much alike, that some kind of «verbal music» can exist. There always has been an exchange of concepts and terms between the musical theory and poetics. Such ideas as melody, harmony, polyphony, «concordia discors», have been adopted by poetics, obtaining here a new meaning.

In spite of this close historical interrelation between music and poetry, the development of so-called «verbal music» has a logic of its own. This logic has very little in common with the development of music as such.

«Verbal music» is a kind of aesthetic fiction, which reflected longing of a poetic word for musical expression, its vain hopes to become music itself. Poetry, of course, never could become music. Nevertheless, the fiction of verbal music always has been very productive idea, helping poetry to find its own forms and ways of expression. Trying to become music, poetry, on the one hand, fails, but, on the other hand, it creates in fact music of its own, «other music» (l'autre musique), as Eustache Deschamps said.

CONTENTS

Introduction 5

Chapter I
THE BIRTH OF VERBAL MUSIC
FROM THE REALM OF «TRANSMUSICAL» 9
Verbal music: reality or fiction? 10
The «transmusical»
as a special realm between music and literature 22
Exchange of ideas 36
From literature to music 37
From music to literature 46

Chapter II
«MUSICA MUNDANA» AND «MUSICA HUMANA»
IN LITERATURE 73
MUSICA MUNDANA:
A work of literature as musical «cosmos» 75
Melody 75
Harmony 83
«Concordia discors» and verbal polyphony 91
Music as the realm of ideal verbal forms 118
MUSICA HUMANA:
A work of literature as «music of soul» 126
Music in the medieval allegory 126
The «inner music» of romanticism 135
Tha apology of disoder,
metaphors of «flow» and «tone» 139

Chapter III
THE MODELS OF MUSICALITY
IN THE LITERARY CRITICISM OF XXTH CENTURY 155
Conclusion 180

Excursus 1
Does music annihilate poem?
From the history of word-music relation 182

Excursus 2
Maria Judina and Theodor Adorno:
Two ways of aesthetic «Ausbruch» 200

Index 211
Summary 221

СОДЕРЖАНИЕ

Вступление 5

Глава I
РОЖДЕНИЕ СЛОВЕСНОЙ МУЗЫКИ
ИЗ ОБЛАСТИ ТРАНСМУЗЫКАЛЬНОГО 9
Словесная музыка — реальность или фикция? 10
Область трансмузыкального 22
Обмен между музыкальным и словесным 36
От слова к музыке 37
От музыки к слову 46

Глава II
MUSICA MUNDANA И MUSICA HUMANA
В СЛОВЕСНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ 73
MUSICA MUNDANA:
Словесное произведение
как музыкально устроенный космос 75
Мелодия 75
Гармония 83
Concordia discors и словесная полифония 91
Музыка как область идеальных словесных форм 118
MUSICA HUMANA:
Словесное произведение как музыка души 126
Музыка в средневековой аллегорике 126
«Внутренняя музыка» романтизма 135
*Оправдание беспорядка,
метафоры «потока» и «тона»* 139

Глава III
О НЕКОТОРЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ МОДЕЛЯХ
В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ XX ВЕКА 155
Заключение 180

Экскурс 1
Музыка разрушает словесный текст?
Из истории представления
о подчиненности слова музыке 182

Экскурс 2
Мария Юдина и Теодор Адорно:
Два пути эстетического «прорыва» 200

Предметно-именной указатель 211
Summary 221

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

МАХОВ Александр Евгеньевич. MUSICA LITERARIA: ИДЕЯ СЛОВЕСНОЙ МУЗЫКИ В ЕВРОПЕЙСКОЙ ПОЭТИКЕ. — Москва: Intrada, 2005. — 224 с. (ИНИОН РАН. Центр гуманитарных научно-информационных исследований. Отдел литературоведения).

Издательство INTRADA

Заказы на книги издательства "Intrada"
направлять по e-mail:

intrada_a@mail.ru
intrada1@yandex.ru
intrada_2002@mail.ru

Сдано в набор 01.01.2005 г.
Подписано в печать 27.03.2005 г.
Формат 84x108/32. Гарнитура "Таймс". Тираж 1000 экз.
Заказ № 202.

Отпечатано в ИПП "Гриф и К°"
г. Тула, ул. Октябрьская, 81а.

Книга рассказывает о влечении слова к музыке, о его неисполнимом желании стать музыкой. Это желание, никогда не осуществлявшееся в полной мере (если бы слово в самом деле «вернулось в музыку», поэт остался бы без дела), все же вело слово по новым для него путям и приводило — не к музыке, но к неким подобиям музыки, новым и все время иным.

Слово **не** превращалось в музыку как в нечто «другое», но обнаруживало в себе собственную музыку, отличную от музыки в точном смысле слова. Эту музыку старинные теоретики (Абсалон из Шпрингирсбаха, Эсташ Дешан) удачно назвали «другой музыкой» — alia musica, l'autre musique.

9 785876 040671